



**INSURRECCIONES DEL VERBO EN LA
POSMODERNIDAD: LA VOZ POÉTICA DE
GIOCONDA BELLI Y ANA ISTARÚ**

TESIS DOCTORAL

**POR
ALEJANDRA MARÍA AVENTÍN FONTANA**

Directora: Dra. Selena Millares Martín

**PROGRAMA DE DOCTORADO DE “LAS LITERATURAS
HISPÁNICAS Y LOS GÉNEROS LITERARIOS EN EL
CONTEXTO OCCIDENTAL”**

**Universidad Autónoma de Madrid
2009**

Agradecimientos

Quiero comenzar dando las gracias a la Fundación Caja Madrid por la beca doctoral que me concedió en diciembre de 2006 y que me ha permitido llevar este proyecto a buen término.

Asimismo deseo expresar profunda gratitud a mi maestra y directora, la profesora Selena Millares por apoyar mi vocación y guiarme en mis primeros pasos como docente e investigadora.

También es imprescindible mostrar mi agradecimiento a Gioconda Belli y Ana Istarú por su interés en mi investigación y la generosidad con la que han compartido tiempo y reflexiones conmigo durante estos años.

Gracias a mi familia por acompañarme en este camino: a Eduardo por devolverme la palabra; a María José y Antonio por regalármela; a Vanesa, Tomás y Catalina por los abrazos; a Catalina y Gely por la sabiduría compartida; finalmente a Santiago por abrirme las primeras puertas.

Deseo igualmente expresar mi agradecimiento a Katya, Laura, Cristina Toscano, Cristina Ferrer y Óscar por todas las tardes; a Ainara, Chiara, Ana María, Cristina, Julio y Gema por querer también vivir cerca de la literatura; y cómo no a mis poetas: Beatriz, Cecilia y Ana.

Otros profesores y colegas que me han acompañado y han incrementado mi gran interés por la literatura hispanoamericana han sido Teodosio Fernández y Eduardo Becerra. Asimismo he de agradecer el interés y la atención constante mostrada por Carmen Valcárcel, José Manuel Cuesta Abad, Francisco Caudet, Pilar Llorente, José Ramón Trujillo, Esther Quintana, Andrés Fisher, Benito del Pliego y María Pilar Simón.

Para Shelley

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I: PAISAJES DE LA POSMODERNIDAD	9
1. EL ANOCHECER VISLUMBRADO: LA CAÍDA DE LA RAZÓN	11
1.1. <i>La crítica literaria en el marco de la posmodernidad</i>	14
1.2. <i>Sobre el término posmodernidad</i>	18
1.3. <i>La posmodernidad, Hispanoamérica y la obra de Gioconda Belli y Ana Istarú</i>	23
2. SEÍSMOS DE LA (POS)MODERNIDAD. CRÓNICA DE UN ALUMBRAMIENTO DE LOS MÁRGENES	28

2.1. <i>Los pasos perdidos de Eros: luces y sombras en el reino de Logos</i>	29
2.2. <i>Fracturas irreparables</i>	34
2.3. <i>Indecibilidad y disyunciones subjetivas</i>	38
3. DINÁMICAS DE LA ALTERIDAD: <i>EL OTRO, LO OTRO Y LOS OTROS</i>	43
3.1. <i>El otro como sujeto posmoderno</i>	43
3.2. <i>Lo otro y la naturaleza de las textualidades posmodernas</i>	45
3.3. <i>Nosotros somos los otros: la alteridad como norma</i>	49
3.4. <i>Los otros son ellos: la conquista de la voz de las minorías</i>	54
4. LUCES Y SOMBRAS EN EL <i>NUEVO MUNDO</i> : CLAVES PARA UNA POÉTICA DE LA POSMODERNIDAD EN HISPANOAMÉRICA Y CENTROAMÉRICA	57

4.1. <i>Del paraíso vivido a la llegada de Cronos: (im)pactos de los europeos en el Nuevo Mundo</i>	59
4.2. <i>Libertad bajo palabra: itinerarios de la búsqueda del ser americano</i>	61
4.3. <i>La diáspora como viaje a la semilla: en busca de la realidad hispanoamericana</i>	62
4.4. <i>El Nuevo Mundo en la aldea global: de la ensoñación a la entrada en los mercados</i>	65
4.5. <i>Hispanoamérica posmoderna: lo particular, lo universal y los ecos de un margen ignorado</i>	69
4.6. <i>De los márgenes de América Latina: Centroamérica o la voz silenciada</i>	74
5. EL ESTIGMA COMO EMBLEMA: (RE)ESCRITURAS DE LA PIEL	81
5.1. <i>Historicidad, escisión e instauración de la tradición de la ruptura</i>	81
5.2. <i>La condición de estigmata como posible categoría discursiva</i>	86
5.2.1. <i>El primer estigma o las marcas del sujeto que vive en un mundo fragmentado</i>	91

5.2.2. El segundo estigma: la condición de ser hispanoamericano	95
5.2.3. El tercer estigma: cómo decirse desde territorio centroamericano	98
5.2.4. El cuarto estigma o contar como mujer	107

CAPÍTULO II: LA ESCRITURA DE LA MUJER ¿HACIA LA CONQUISTA DE UN NUEVO ESPACIO?	113
---	-----

1. ¿DE QUÉ HABLAMOS? EL FEMINISMO, LA TEORÍA Y LA CRÍTICA LITERARIA FEMINISTA, Y LA ESCRITURA DE MUJER	115
--	-----

1.1. <i>Génesis, tradición y crónica del pensamiento feminista</i>	115
--	-----

1.1.1. Introducción y claves	115
------------------------------	-----

1.1.2. Panorama general y posibles recorridos en el marco de la crítica feminista	119
---	-----

1.2. <i>Apuntes sobre el feminismo y la primera ola</i>	125
1.3. <i>La propuesta anglo-americana</i>	131
1.3.1. El cuarto propio de Virginia Woolf	132
1.3.2. Kate Millet y el patriarcado	138
1.3.3. Elaine Showalter y el nacimiento de la ginocrítica	142
1.4. <i>La escuela francesa</i>	147
1.4.1. Simone de Beauvoir y la otredad como categoría discursiva esencial	149
1.4.2. La escritura revolucionaria de Julia Kristeva	153
1.4.3. Hélène Cixous y la escritura de la diferencia	158
1.4.4. Escritura, sexualidad y lenguaje en Luce Irigaray	165
1.5. <i>Otras aproximaciones</i>	169
1.5.1. El feminismo italiano y la polémica sobre el feminismo de la diferencia	169

1.5.2. El poscolonialismo y el cuestionamiento del logocentrismo	174
1.5.3. La crítica del Otro: del silencio a la palabra	176
1.6. <i>Balance del recorrido</i>	181
1.6.1. Conjeturas finales sobre cuestiones terminológicas	181
1.6.2. Las categorías de sexo y género. Apuntes sobre el género y la identidad	186
2. NOTAS PARA UN ESTUDIO DE LA LITERATURA Y LA POESÍA DE MUJERES EN AMÉRICA LATINA	195
2.1. <i>Emplazamiento y cuestiones diacrónicas</i>	195
2.2. <i>De la historia y su silencio a la conquista de un espacio</i>	199
2.3. <i>Ser mujer y ser feminista en Hispanoamérica</i>	206
2.4. <i>El continente bajo la piel: galerías de la liminaridad</i>	211
2.5. <i>Aprender a bordear: trazos de una pasión incendiaria</i>	217

CAPÍTULO III: LA ESCRITURA POÉTICA DE
GIOCONDA BELLI O EL PODER DEL EROTISMO
CÓSMICO 221

1. LA PALABRA DE NICARAGUA: SENDEROS DEL VERBO
POÉTICO 223

1.1. De la vanguardia al exteriorismo 225

1.2. Contornos de la insurrección 233

2. GIOCONDA BELLI Y LA INSURRECCIÓN DE EROS COMO
CANTO CÓSMICO 239

*2.1. Emplazamientos discursivos y génesis del
canto cósmico* 239

*2.2. Los paisajes del erotismo: la mujer
reencontrada* 244

2.2.1. Rebelarse y desvelarse 245

*2.2.2. La transgresión como tradición instaurada
y el advenimiento de la doble revolución* 247

2.2.3. Entre la subversión y el estigma 254

2.3. <i>Los paisajes del erotismo como naturalezas del amor</i>	257
2.3.1. El <i>vivema</i> como revelación	258
2.3.2. La presencia de la tradición: transgresión y sincretismo	261
2.3.3. Los <i>mitemas</i> como dinámicas de una comunicación intuitiva	264
2.3.4. Textualidades mestizas: lo heredado y lo desheredado	270
2.3.5. Liminaridad y erotismo elemental	273
2.3.6. Intertextualidad, mujer y poesía	278
2.3.7. Variaciones de la patria íntima	287
2.4. <i>Pasiones elementales</i>	293

CAPÍTULO IV: SEDUCCIONES DEL VERBO POÉTICO: ANA ISTARÚ 297

1. DEL SUEÑO Y LA VIGILIA DEL VERBO POÉTICO EN COSTA RICA	299
---	-----

1.1. <i>Trazos de una imagen separada</i>	301
1.2. <i>Del compromiso de Jorge Debravo a la poesía como trascendencia</i>	308
1.3. <i>La voz de la mujer en el panorama poético costarricense</i>	312
2. ANA ISTARÚ: TROVAR LA PATRIA ÍNTIMA BAJO EL HECHIZO DE EROS	316
2.1. <i>Galerías discursivas: conciliaciones de la imagen separada</i>	316
2.1.1. Trovar la patria íntima	318
2.1.2. Eros frente a Tánatos	322
2.2. <i>Desvelarse y rebelarse</i>	325
2.2.1. Primeros trazos de la patria íntima y lo cotidiano	326
2.2.2. Trayectos de la insurrección	332
2.2.3. La apoteosis del erotismo	338

2.3. <i>De la danza de Tánatos, el amor solidario y la maternidad</i>	348
2.3.1. Sobrevivir a Tánatos	350
2.3.2. La cuna de la vida: del verbo hecho carne	354
2.4. <i>La piel iluminada: nueva alba de América</i>	361

CAPÍTULO V: ÚLTIMAS PALABRAS. HORIZONTES DEL VERBO	367
---	-----

BIBLIOGRAFÍA	381
--------------	-----

ANEXO I: PALABRAS COMO IMANES: ENTREVISTA A ANA ISTARÚ	439
---	-----

INTRODUCCIÓN

En los últimos diez años, la forma de acercarse a la obra poética escrita en Hispanoamérica por mujeres se ha llevado a cabo dentro del llamado apartado de poesía escrita por mujeres o poesía feminista —confundiendo a menudo ambos términos— de una forma marginal y en muchas ocasiones superficial. La crítica se ha centrado en extraer una serie de rasgos comunes fácilmente etiquetables, pero no han sabido ir más allá a la hora de analizar el legado de estos versos que comparten el género de la voz que se alza detrás de ellos. Este proyecto aboga por la ruptura de estereotipos y en él se ha querido reflexionar en torno a la poesía de dos mujeres, más allá de este tipo de clichés.

El presente trabajo de investigación tiene como objetivo analizar la aportación en el marco de la posmodernidad de la producción poética de la ya mencionada escritora nicaragüense Gioconda Belli y de la costarricense Ana Istarú, al concepto de identidad en el marco de la poesía en Centroamérica e Hispanoamérica y más allá de éstas. Si bien es cierto que utilizaron su condición de mujeres, para reivindicar su sitio en una sociedad eminentemente patriarcal al comienzo de sus carreras en los 70, han demostrado con su trayectoria profesional, que su palabra poética está íntimamente comprometida con la búsqueda y la conquista de la libertad y que la calidad de su verbo poético, está más allá de las tendencias de época.

Belli e Istarú son unas poetas de primer orden, dignas herederas de dos de las más importantes tendencias de la poesía centroamericana: el exteriorismo y el trascendentalismo respectivamente, que con cada uno de los versos que escriben contribuyen al dictado de los nuevos rumbos de la escritura poética. En este sentido cabe subrayar que en el presente trabajo se intenta integrar el estudio de su discurso poético en la historia de la literatura teniendo siempre en cuenta la complejidad que planteaba

el hecho de que fueran mujeres. Este último aspecto ha repercutido considerablemente a la hora de elaborar un aparato de análisis adecuado.

Sus versos en el marco de la posmodernidad reivindican desde los márgenes en el seno del patriarcado, la necesidad de la mujer de abogar porque su voz sea escuchada, al tiempo que subrayan la también íntima y fecunda necesidad de comunión con la naturaleza, destruida con la industrialización y el espíritu capitalista en el siglo pasado, culpable entre otros, de la pérdida de valores y sentido de pertenencia y la consiguiente fragmentación frente al esplendor de épocas anteriores.

Insurrecciones del verbo en la posmodernidad: la voz poética de Gioconda Belli y Ana Istarú está dividido en cuatro grandes bloques. El primer bloque está constituido por el capítulo 1. En éste se aborda la posmodernidad en la cultura occidental hoy y en América Latina en particular. Para ello, en la primera parte del capítulo se plantea una reflexión sobre el estatuto de la crítica hoy, se abordan cuestiones terminológicas que tienen como objetivo justificar el uso de este término y explicar la posición adoptada y el sentido que tiene abordar las obras poéticas de Gioconda Belli y Ana Istarú desde esta perspectiva como punto de partida. En la segunda parte del capítulo se aborda la importancia de encaminar la valoración de sus obras en torno a la reflexión sobre la identidad concebida ésta como constructo cultural tanto como mujeres, como centroamericanas, como hispanoamericanas y como sujetos que habitan un mundo en el que el fracaso del proyecto de la Ilustración parece haber cedido paso a la voz de las minorías.

El segundo bloque se corresponde con el capítulo 2. En él se lleva a cabo una revisión de las principales corrientes de la crítica feminista para reflexionar sobre cuestiones terminológicas y se evalúan las aportaciones hechas por éstas para el estudio de la

poesía de las autoras elegidas. Se trata de reivindicar con ello la necesidad de establecer un puente, tal y como lo ha hecho una parte de la crítica entre el feminismo y la historia de la literatura. El fin de todo esto en este caso no es otro que contribuir a que etiquetas como *literatura femenina* o *literatura de mujer* sean algo a todas luces superable. La segunda parte de este capítulo se centra en reflexionar sobre las particularidades del feminismo latinoamericano para poder así valorar la naturaleza del feminismo practicado por Gioconda Belli e Istarú y su aportación a esa necesaria insurrección que al igual que otras mujeres protagonizan con su escritura. Asimismo se aborda la relación tan estrecha que parece existir entre la mujer y la naturaleza: ambas han intentado ser dominadas por el ámbito patriarcal y según una parte de la crítica parecen mantener un vínculo particular con los ciclos de la naturaleza.

El tercer bloque se centra en el análisis de la poesía de Gioconda Belli y Ana Istarú y está constituido por los capítulos 3 y 4. De esta manera mientras que el capítulo 3 refleja el estudio de la obra poética de Gioconda Belli, el capítulo 4 lo hace de la de Ana Istarú. Los dos capítulos comienzan situándolas en las tradiciones poéticas de sus respectivos países, Nicaragua en el caso de Gioconda Belli y Costa Rica en el de Ana Istarú con el fin de entender su aportación y la naturaleza de su insurrección. Ésta se fundamenta en el deseo de ambas por asumir desde el margen una postura que cuestione el orden impuesto por el patriarcado a través de un erotismo que reivindica la presencia de la mujer en el espacio público y que muestra una vinculación con la naturaleza y lo cotidiano en la que el temor no tiene cabida, sólo el amor, la solidaridad y el diálogo entre lo propio y lo diferente. La identidad opera en ambos discursos como un espacio abierto a lo plural en el que las diferencias son necesarias y complementarias como también

lo es la aceptación de la naturaleza humana más allá del género. Ésta se concreta en la escritura de Gioconda Belli en un mestizaje que al principio es meramente cultural —Belli parece renegar de la herencia hispánica en sus primeros poemarios y profesar un amor incondicional y único por la herencia precolombina— pero que más tarde evoluciona hacia una apertura a lo hispánico y al interés por temas universales. En la obra de Istarú ese mestizaje denota abiertamente un profundo interés por la tradición literaria peninsular y occidental que encontramos en su producción poética.

El cuarto y último bloque abarca el capítulo 5, el apartado dedicado a la bibliografía y el Anexo 1. El capítulo 5 son las conclusiones de la tesis en las que se resume el contenido del presente texto en forma de ensayo con el fin de exponer el análisis realizado y las correspondientes reflexiones nacidas del mismo. La bibliografía merece una mención especial ya que refleja algunas cuestiones metodológicas.

En primer lugar cabe señalar que el presente trabajo de investigación proporciona no solamente el resultado de un análisis sino también un marco teórico que muestra la complejidad a la hora de la elaboración de una herramienta provechosa para valorar la aportación del verbo poético de estas escritoras a la literatura actual y a la reflexión en torno a la identidad. En el bloque uno y dos dedicados a la construcción del marco teórico y al esbozo de una parte del aparato de análisis, se reivindica la importancia de tender un puente entre las escuelas de crítica occidentales e hispanoamericanas siempre y cuando se tenga en cuenta la especificidad del contexto del autor según el caso. Esta decisión repercute en el número de lecturas realizadas para poder cumplir con este propósito, tal y como queda reflejado en la bibliografía.

Asimismo ha de señalarse el carácter interdisciplinar de la tesis que es apreciable en el inventario bibliográfico. Si bien es

cierto que el énfasis en lo interdisciplinar viene dado en parte por la necesaria revisión de la aportación del feminismo para poder dimensionar el valor de la escritura de Gioconda Belli y Ana Istarú y de la posmodernidad, época en la que las fronteras entre disciplinas se vuelven más permeables, esta tesis doctoral prueba que esta interdisciplinariedad puede enriquecer y proporcionar claves importantes para el estudio de la poesía hispanoamericana.

Al ser Centroamérica un territorio cuya producción literaria tiende a obtener menos atención por parte de la crítica al tiempo que las editoriales en esa zona tienen un sistema de distribución de ejemplares más rudimentario, la posibilidad de acceder a obras de autores y críticos de esta región es más complicada, lo que a su vez explica que haya menos trabajos de investigación sobre su literatura y sea más difícil encontrar un listado de títulos significativos para su estudio. De ahí que se haya creído conveniente y valioso incluir obras de especial relevancia, ya que aunque no todas son citadas en el trabajo han sido de gran valía para las reflexiones en él plasmadas.

El último apartado, el Anexo 1, incluye una entrevista realizada a Ana Istarú en colaboración con la profesora Esther Quintana de Texas A&M University a quien tuve el honor de conocer en el transcurso del congreso *The Poetry of the Americas* celebrado en dicha universidad en mayo de 2007. La entrevista junto con una selección de poemas que incluye tres composiciones inéditas de la autora será publicada en el próximo número de *Hispanic Poetry Review*. En la entrevista se preguntó a Ana Istarú por cuestiones de gran interés para entender la naturaleza de su insurrección por lo que se ha considerado provechoso incluirla, ya que además proporciona un contexto a algunas citas incluidas en la tesis. Las preguntas planteadas fueron elaboradas en el marco de la

reflexión en torno a la propuesta de la lectura de su obra formulada en este trabajo.

I

CAPÍTULO I: PAISAJES DE LA POSMODERNIDAD

sólo hay dos razas:
los que vierten su sudor
los que adelgazan sufren se deshojan
son argamasa dulce
y los que arriba contemplan
satisfechos los intocables
los que apuestan a la muerte y juegan
el tórrido ajedrez del holocausto

el hombre es un invento equivocado

rectifico:
el hombre está inventándose y requiere
de la luz.

Ana Istarú¹

¹ Ana Istarú, “El hombre está inventándose”, en *La muerte y otros efímeros agravios*, San José: Editorial Costa Rica, 1989, pp. 62-63.

1. EL ANOCHECER VISLUMBRADO: LA CAÍDA DE LA RAZÓN

Desde la perspectiva otorgada el cambio de siglo se podría afirmar que el siglo XX nos ha legado una herencia, cuanto menos, deconcertante: el ya evidente fracaso para muchos del proyecto de la Ilustración se constata a través de la materialización *nietzschiano* anuncio de la muerte de Dios y no tarda en agravarse con la disolución del *cogito ergo sum cartesiano*².

Paralelamente, la implacable expansión del capitalismo ha llegado a corromper cúpulas de revoluciones —a pesar del teórico *desarrollo sostenible* previsto en las doctrinas de Keynes, que finalmente no han hecho más que beneficiar a los países desarrollados— lo que ha supuesto en última instancia la pérdida de ecosistemas naturales y culturales. Estas feroces políticas neoliberales, que se esconden detrás de la hoy *desemantizada globalización* —no en vano Turner habla de la erosión del significado de la palabra y su correspondiente capacidad para denotar y connotar como un proceso propio de la modernidad³— y un deseo de explotar la riqueza y la mano de obra de los países del Tercer Mundo, han trascendido las barreras nacionales. El propósito no es otro que el de aprovecharse de la riqueza natural y el imaginario cultural de sus habitantes en beneficio del insaciable flujo de los mercados regidos por las leyes de la oferta y de la demanda. Para ello tampoco dudan en traficar con su tiempo: el tiempo de su vida en talleres, fábricas y plantaciones y, a menudo,

² Tal y como señala Manuel Vázquez Medel, la crisis de la modernidad rehúsa el paradigma newtoniano-cartesiano; en Manuel Vázquez Medel, *La urdimbre y la trama. Estudios sobre el arte de narrar*, Sevilla: Editorial Alfar, 2005, p. 47.

³ Bryan S. Turner, *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*, Barcelona: Ediciones EUB, 1990, p. 6.

con el tiempo de sus corazones, tal y como explica Eduardo Galeano en su obra *Las venas abiertas de América Latina*:

Éste ya no es el reino de las maravillas donde la realidad derrotaba a la fábula y la imaginación era humillada por los trofeos de la conquista, los yacimientos de oro y las montañas de plata. Pero la región sigue trabajando de sirvienta. Cuanta más libertad se otorga a los negocios, más cárceles se hace necesario construir para quienes padecen los negocios⁴.

El discurso de Galeano llega a cobrar tintes apocalípticos en un periodo de tiempo que él define como de presidio y de falta de respeto de libertades para América Latina pero que sin embargo cierra con un canto a la esperanza y a la consagración de la literatura como espacio en el que una respuesta es posible: “en la historia de los hombres cada acto de destrucción encuentra su respuesta, tarde o temprano en un acto de creación”⁵.

Pero ¿acaso podemos hablar hoy de *historia* o deberíamos por contra hablar de *historias*? La crítica insiste en hablar del fin de la historia, de la falta de credibilidad de los metarrelatos⁶, así como de la imposible materialización de las utopías e incluso de esquizofrenia⁷, la cuasi disolución del sujeto de la que Gilles Lipovetsky da cuenta en una desesperanzadora crónica sobre los procesos de desusubstancialización del yo⁸ y, en última instancia, de

⁴ Eduardo Galeano, *Las venas abiertas de América Latina*, Madrid: Editorial Siglo Veintiuno, 2004, p. 15.

⁵ *Ibid*, p. 363.

⁶ Jean François Lyotard, *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, trad. Mariano Antolín Rato, Madrid: Editorial Cátedra, 1994, p. 10.

⁷ Jean Baudrillard, “El éxtasis de la comunicación”, Hal Foster, ed., *La posmodernidad*, Barcelona: Editorial Kairós, 1998, p. 187-197.

⁸ Gilles Lipovetsky, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona: Editorial Anagrama, 1986, p. 59.

la muerte del individuo materializada en la disolución de su identidad, tal y como expone Foster al referirse a las teorías de Jean Baudrillard y su éxtasis de la comunicación: “En efecto, el yo se convierte en un *esquizo*, una *pura pantalla... para todas las redes de influencia*”⁹. En su obra *Diferentes, desiguales y desconectados*, Néstor García Canclini realiza una interesante reflexión en la que la historia y el sujeto aparecen íntimamente relacionados:

La negación del sujeto fue cómplice de la subestimación de la historia: si no hay sujeto se evapora la posibilidad de que haya una acción que transforme el orden vigente y que dé un sentido responsable al devenir¹⁰.

Una situación ésta que nos conduce a un callejón sin salida, que nos obliga a replantearnos el paradigma histórico y evidencia el cuestionamiento del pensamiento logocéntrico que deriva en la aceptación de lo plural. Esta asunción de lo plural permitirá, tal y como explica Alfonso de Toro, abrir “un espacio para la dialogicidad”¹¹. Asimismo, el estudioso habla del alcance y la naturaleza de este cambio: “Se trata de un descentramiento semiótico-epistemológico y de una reapropiación de los discursos del centro y de la periferia y de su implantación descodificada a través de su inclusión en un nuevo contexto y paradigma histórico.”¹²

⁹ Hal Foster, “Introducción al Postmodernismo”, *La posmodernidad*, p. 15.

¹⁰ Néstor García Canclini, *Diferentes, desiguales y desconectados*, Barcelona: Editorial Gedisa, 2004, p. 154.

¹¹ Alfonso de Toro, “La postcolonialidad en Latinoamérica en la era de la globalización. ¿Cambio de paradigma en el pensamiento teórico-cultural del latinoamericano?”, en Alfonso de Toro y Fernando de Toro, eds., *El debate de la postcolonialidad en Latinoamérica. Una posmodernidad periférica o cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano*, Frankfurt: Editorial Iberoamericana, 1999, p. 32.

¹² *Ibid*, p. 34.

1.1. La crítica literaria en el marco de la posmodernidad

Pero, ¿cómo hemos llegado hasta aquí y qué camino nos queda por recorrer? En su obra *Máscaras suele vestir*, Sonia Mattalía se pregunta: “¿A dónde remite el trabajo de la crítica literaria?”¹³. Esta pregunta subraya la problemática de la lectura y la interpretación del texto pero igualmente, la de la escritura. Para responder se vale de una aserción de Roland Barthes: “preguntar es desear saber una cosa”, esto es, “preguntar es desear saber”¹⁴. Entonces según Roland Barthes se puede decir que “preguntar es desear”¹⁵. En su concepción de la lectura, que podemos situar en el ambiente cultural de la postguerra, Roland Barthes plantea “la posibilidad de leer textualidades a partir de la idea de un sujeto que produce sentido y se significa en la enunciación, un acto”¹⁶; no en vano Nietzsche llegó incluso a afirmar que los hechos son interpretaciones. De esta manera, no queda sino aceptar que la escritura crítica —lo que incluye evidentemente la tesis y las reflexiones propuestas en este trabajo— implica “la elección de un *ethos* —un lugar enunciativo, un registro tonal, un ejercicio de puntuación— desde el cual se testimonia una lectura”¹⁷ que engloba todas las lecturas y las reflexiones llevadas a cabo hasta llegar a producir un texto concreto, así como las circunstancias en las que éste es escrito, como en el caso del presente trabajo.

¹³ Sonia Mattalía, *Máscaras suele vestir (Pasión y revuelta: escrituras de mujeres en América Latina)*, Madrid: Editorial Iberoamericana, 2003, p. 30.

¹⁴ Sonia Mattalía construye su reflexión a partir de las palabras de Roland Barthes, “Escribir: un verbo intransitivo”, *El susurro del lenguaje*, Buenos Aires: Editorial Paidós, p. 82; Sonia Mattalía, *Máscaras suele vestir*, p. 30.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Sonia Mattalía, *Máscaras suele vestir*, p. 31

¹⁷ *Ibidem*.

Un excelente ejemplo de esto es el que nos muestra la escritora Toril Moi quien en el “Prólogo” de su obra *Teoría literaria feminista* afirma que escribe “como noruega y como profesora de literatura francesa en Inglaterra, extranjera tanto en Francia como para el mundo anglosajón” y por supuesto, “como mujer”, lo que para ella es importante en tanto que ello implica que igualmente trata “cuestiones que hasta cierto punto no le incumben”¹⁸. Por su parte, Susan Sniader Lanser, estudiosa de literatura comparada, afirma que en cada uno de sus estudios intenta luchar contra el eurocentrismo, “como muchos de mi generación para reeducarme”¹⁹. Sin embargo, Nora Moll comenta que siempre hay un inevitable intento originado “por la comparación continua entre *nosotros* y *los otros*”, lo cual, lejos de limitar el discurso lo inscribe en una enriquecedora búsqueda de una “identidad dialéctico-diferencial”²⁰.

Esta posición, parece erigirse como necesaria asunción hoy, en el seno de la “modernidad líquida” —así definido por Bauman²¹ el tiempo en el que vivimos—, una vez evidenciada la imposibilidad de llevar a buen término la máxima del progreso infinito por el programa moderno minuciosamente diseñado en el seno del proyecto de la Ilustración que abogaba por la defensa del discurso único. Bauman habla en su obra de una tendencia a la licuefacción que comunicaría o haría permeables las distinas

¹⁸ Toril Moi, *Teoría literaria feminista*, Madrid: Editorial Cátedra, 1999, p.10.

¹⁹ Susan Sniader Lanser, “¿Comparado con qué? Feminismo global, comparatismo, y las herramientas del amo”, en María José Vega y Neus Carbonell, eds., *La literatura comparada: principios y métodos*, Madrid: Editorial Gredos, 1998, p. 195.

²⁰ Nora Moll, “VII. Imágenes del otro. La literatura y los estudios interculturales”, en Armando Gnisci, ed., *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona: Editorial Mondadori, 2002, p. 372.

²¹ Zygmunt Bauman, *Modernidad líquida*, Buenos Aires: Editorial Fondo de Cultura Económica, 2003.

disciplinas relacionadas con el discurso del conocimiento y que es extensivo al de la crítica literaria en particular. Este aspecto también es señalado, entre otros, por Hal Foster quien explica que “han emergido nuevos y extraordinarios proyectos en medio de disciplinas académicas”, como por ejemplo, la crítica literaria de Jameson o Said, los estudios culturales, la historia de las religiones o, según Ulme, una nueva “práctica *paraliteraria* que disuelve la línea divisoria entre formas creativas y críticas”²².

Se puede, y por tanto se debe, hacer extensiva esta licuefacción no solamente al campo de la crítica literaria, lo que obliga forzosamente a asumir una postura en la lectura y escritura que aquí se practica, sino igualmente a la naturaleza del arte, lo que consagra la subversión y la eliminación de toda categoría o forma clasificatoria definitiva como máxima actual, tal y como explica Generi en su obra *Postmodernismo*²³.

De esta manera, las grietas del proyecto de la Ilustración que ya se resquebraja, se traducen en la disolución del rígido concepto de canon, aunque le pese a Harold Bloom, quien en su obra *El canon occidental*, receloso de la interdisciplinariedad actual, dedica una solemne “Elegía al canon”²⁴. Por ello frente a la idea de la

²² Hal Foster, “Introducción al Postmodernismo”, *La posmodernidad*, p. 9.

²³ Margherita Generi, *Postmodernismo*, Milán: Editorial Bibliografica, 1998.

²⁴ Harold Bloom, *El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2001. Frente a la idea de disolución del canon, nótese que surge otra categoría de discurso dominante. Según Manuel Vázquez-Medel, “hay una especie de *cultura oficial del imperio* que se representa a modo de *transcultura*, pues coloniza a lo largo y ancho de nuestro mundo, al igual que lo hace el capitalismo económico, que Lindsay Waters ha denominado *pop art*”, en J. Carlos Fernández Serrato, “Capítulo III: Destruir el plazo. Teoría del emplazamiento y sujeto posmoderno”, en Manuel Vázquez Medel, dir., *Teoría del emplazamiento: aplicaciones e implicaciones*, Sevilla: Editorial Alfar, 2003, p. 52. Una idea que se puede completar con la opinión de Néstor García Canclini, quien explica que existe una redistribución

existencia de un único discurso ha de asumirse la pluralidad de los mismos y desde allí explicar el camino escogido.

En este contexto y desde la asunción de las coordenadas aquí planteadas comienzo el desarrollo de esta tesis que tiene como objetivo evaluar la aportación de la poesía de la escritora nicaragüense Gioconda Belli (Managua, 1948) y de la costarricense Ana Istarú (San José, 1960) a la literatura hispanoamericana, no solamente como mujeres centroamericanas que habitan un continente marcado por su condición marginal dentro de la cultura occidental, sino igualmente como latinoamericanas y como ciudadanas de una sociedad que vuelve, tras el fracaso del proyecto de la modernidad, a preguntarse por su identidad. Una cuestión que ya empezaran a hacer los habitantes de América Latina hace tiempo, primero en el periodo colonial a través de la producción de autores como Garcilaso el Inca, paradigma del discurso mestizo o la letrada Sor Juan Inés de la Cruz —primera feminista del territorio hispanoamericano para muchos²⁵— y más tarde de una forma

actual del poder académico y comunicacional, particularmente en lo referente a América Latina. El estudioso señala cuatro factores:

a) *los grupos editoriales españoles*, últimamente subordinados a megaempresas europeas (Bertelsman, Planeta) y grupos comunicacionales (Prisa, Telefónica y Radio y Televisión Española); b) *Algunas empresas comunicacionales estadounidenses* (CNN, MTV, Time Warner); c) *Los Latinoamerican Studies*, concentrados en las universidades y con pequeños enclaves complementarios en Canadá y Europa; d) Los estudios latinoamericanos, entendidos en sentido amplio como el conjunto heterogéneo de especialistas en procesos culturales, pertenecientes a contextos académicos literarios y científico-sociales, que desarrollan un intercambio intenso pero menos institucionalizado que el de los latinoamericanistas; en Néstor GarcíaCanclini, *Latinoamericanos buscando su lugar en este siglo*, Barcelona: Editorial Gedisa, 2002, pp. 48-49.

²⁵ Mabel Moraña explica que el letrado criollo es quien debe ir consolidando un discurso identitario, que desde nuestra perspectiva histórica podemos hoy leer como americanista y protonacional, en el que se combinan, conflictivamente, elementos provenientes de la vertiente occidentalista con otros vinculados de la realidad

generalizada, tras la Independencia como derecho pero sobre todo como necesidad de un mundo que se proclama libre con todas sus consecuencias.

1.2. Sobre el término posmodernidad

Posmodernidad, posmoderno, posmodernismo o modernidad líquida son algunos de los términos que se han acuñado para referirse a la historia más reciente, esto es, la que se desarrolla en la segunda mitad del siglo XX, frente a la modernidad que para muchos ha de ser deconstruida²⁶. Si bien nació como movimiento de oposición al orden cultural burgués y, en palabras de Habermas, para combatir la falsa normatividad de su *historia*, lo cierto es que ha llegado a convertirse en cultura oficial, dominante²⁷ y presente en museos, bibliotecas o en la calle. Deconstruir la modernidad significaría en este contexto abrirla y reescribirla. En su “Introducción al Postmodernismo”, Hal Foster se refiere a ello de la siguiente manera:

abrir sus sistemas cerrados (como un museo) a la *heterogeneidad de los textos* (Crimp), reescribir sus técnicas universales desde el punto de vista de las *contradicciones sintéticas* [Frampton... en una palabra, desafiar sus narrativas dominantes con el *discurso de los otros* (Owens)].²⁸

Raman Selden, Peter Widdowson y Peter Brooker afirman que “Los términos *posmoderno, posmodernidad y posmodernismo*

americana, tanto prehispánica como criolla. Según la autora, Sor Juana era letrada y mujer. También lo era Garcilaso el Inca, en Mabel Moraña, *Crítica impura. Estudios de literatura y cultura latinoamericana*, Madrid: Editorial Taurus, 2004, p. 31.

²⁶ Hal Foster, “Introducción al Postmodernismo”, *La posmodernidad*, p. 11.

²⁷ *Ibid*, pp. 11-12.

²⁸ *Ibid*, p. 10.

son a menudo utilizados de forma intercambiable”²⁹. No obstante, los autores de *La teoría literaria contemporánea*, proponen el uso del término *posmoderno* o *posmodernidad* únicamente para acontecimientos más de tipo general que tienen lugar a partir de la posguerra en el seno de las sociedades regidas por una economía capitalista provista de medios avanzados. El término posmodernismo estaría entonces reservado, según Selden, Widdowson y Brooker, para los acontecimientos de la cultura y las artes, o para hacer alguna consideración de carácter comparativo entre economía y cultura³⁰.

Por su parte, Margherita Generi, quien hace igualmente la distinción entre *posmoderno*, *posmodernidad* y *posmodernismo*, si bien coincide con los autores de *La teoría literaria contemporánea* en su definición de *posmoderno* y *posmodernismo*, cabe señalar que frente a estos, Generi pone énfasis en su definición de *posmodernidad* en la materialización de los cambios señalados que se concretan en los setenta³¹. Éstos optan por anclar esta definición de *posmodernidad* en los procesos de gestación que comienzan al término de la Segunda Guerra Mundial.

En tiempos de posguerra, el prefijo *pos-* adquiere una gran popularidad, particularmente en el seno de la retórica revolucionaria en la década de los sesenta y su uso parece convertirse en un indicador de la definitiva defunción de la modernidad. Asimismo, en tanto que muchos relacionaban a la modernidad con un periodo de grandes turbulencias, aceptaron con gusto la nueva denominación pensando que dejaban atrás una época y empezaban otra. Tal y como explica Calinescu, la fiebre por el

²⁹ Raman Selden, Peter Widdowson y Peter Brooker, *La teoría literaria contemporánea*, Barcelona: Editorial Ariel, 2001, pp. 244.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Margherita Generi, *Postmodernismo*.

prefijo *pos-* hace que su uso sea como si de un acto de magia se tratara en un intento por investir a la realidad de un nuevo signo³².

Por su parte, Frederic Jameson en su obra *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* se refiere a lo *posmoderno* de una forma más abstracta. Jameson explica que “lo posmoderno es, a pesar de todo, el campo de las fuerzas en el que han de abrirse paso los impulsos culturales de muy diferentes especies (lo que Raymond Williams ha designado a menudo como formas *residuales* y *emergentes* de la producción cultural)”³³. Una postura que reivindica la asunción de la pluralidad de discursos.

Otra de las acepciones mencionadas es la de la *modernidad líquida*, expresión acuñada por el sociólogo Zygmunt Bauman y que desarrolla en su libro que lleva por título el mismo nombre. Frente a lo sólido, característico de la modernidad y su orden dominante, el momento actual se caracteriza por su fluidez, representada por “los vínculos entre las elecciones individuales y los proyectos y las acciones colectivos, las estructuras de comunicación y coordinación entre las políticas de vida individuales y las acciones políticas colectivas”³⁴. Se puede decir que ante la desaparición de la categoría de lo público como sólido³⁵, es el sujeto quien ha de marcar las pautas, por lo que toda

³² Matei Calinescu, *Las cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Madrid: Editorial Tecnos, 1991, p. 260.

³³ Frederic Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona: Editorial Paidós, 1995, pp. 20-21.

³⁴ Zygmunt Bauman, *Modernidad líquida*, pp. 11-12.

³⁵ Cabe señalar que mientras que Bauman habla de la licuefacción de la categoría de lo público, Lipovetsky apunta la disolución de la categoría de lo privado. Para Lipovetsky, el individuo en la posmodernidad resulta un ser a la deriva, apenas un átomo que ha olvidado el mecanismo de los enlaces y flota solo; su único centro de gravitación es él mismo, ahora reducido a un puro significante. Es un Narciso a punto de ahogarse; Gilles Lipovetsky, *La era del vacío*, p. 49.

la responsabilidad del fracaso cae, tal y como Bauman explica, sobre sus hombros. Frente a los sólidos, los líquidos no conservan su forma fácilmente³⁶.

Pero la fluidez, tal y como afirma el sociólogo, es igualmente una propiedad de los gases. En este sentido, es interesante la predicción tímidamente esbozada en su obra: se trata de una modernidad gaseosa. Bauman llega a predecir la evaporación del flujo moderno en aras de un estado gaseoso que contrasta con el creciente materialismo. Los hilos del poder se disuelven y encuentran la forma de evaporarse hasta consolidarse en hilos invisibles que, en su minimalismo elevado a filosofía de vida y desde los satélites y la dimensión cibernética gobiernan desde sus respectivas cúpulas de poder, al tiempo que mantienen a sus nuevos súbditos anestesiados por el consumo o la manipulación de la información e interminables jornadas de trabajo tanto en países desarrollados como en los subdesarrollados. Una evaporación que encuentra la lógica de su dinámica en la etapa fluida de la modernidad que “la mayoría sedentaria es gobernada por una elite nómada y extraterritorial”; se trata pues, ya no de la conquista de un nuevo mundo, “sino la demolición de los muros que impedían el flujo de los poderes globales fluidos”³⁷.

En este trabajo de investigación se adoptará, de todos los términos señalados, el término de *posmodernidad* en el sentido

Esta disolución de la categoría de lo privado es una opinión compartida por Sonia Mattalía y que atribuye en gran parte a la influencia de los *mass media* y en particular, a la televisión. Mattalía, que habla de la “cultura del espectáculo”, pone como ejemplo programas como Gran Hermano o los *reality shows*. De esta manera parece como si un individuo por acudir a un programa de televisión para pedir perdón o declarar su amor por el otro fuese más real que si lo hiciera detrás de las cámaras; en Sonia Mattalía, *Máscaras suele vestir*, p. 24.

³⁶ Zygmunt Bauman, *Modernidad líquida*, pp. 17-18.

³⁷ *Ibidem*.

Selden, Widdowson y Brooker³⁸, ya que éste opta por explicar este periodo como un proceso que se gesta en el seno de la modernidad tras la Segunda Guerra Mundial y que afecta a todo el sistema social y por ende, su dinámica se traduce según las circunstancias y el país de una forma particular, pero con algunos denominadores comunes. Ahora bien, ha de decirse que a diferencia de Habermas— quien distingue entre la modernidad como fase histórica y la modernización como proceso social, económico, científico y político— entiendo a ambos como partes integrantes e indisociables y por ende estimo conveniente hablar de la posmodernidad en idénticos términos³⁹. Se trata en definitiva de complejas construcciones o conjunciones que muestran que si bien es cierto que la historia influye en la cultura, sucede a menudo que la cultura puede transformar la historia, por lo que se trata de dos esferas íntimamente imbricadas.

Si bien es cierto que Selden, Widdowson y Brooker incluyen bajo el paraguas de la posmodernidad únicamente a las sociedades regidas por una economía capitalista y provista con medios avanzados, creo conveniente y necesario ampliar el término y utilizarlo en el presente trabajo a la hora de referirme a Hispanoamérica en general y dentro de ésta a Centroamérica en particular. Las dos escritoras cuya obra poética analizaremos en este trabajo, nacen en el Istmo: Gioconda Belli en Managua y Ana Istarú en San José, capitales de Nicaragua y de Costa Rica respectivamente.

³⁸ Raman Selden *et al.*, *La teoría literaria contemporánea*, pp. 244-245.

³⁹ Álvaro Julián Pérez comenta la opinión de Habermas sobre la modernidad en “El poscolonialismo y la inmadurez de los pensadores hispanoamericanos”, *El debate de la postcolonialidad en Latinoamérica*, p. 229.

1.3. La posmodernidad, Hispanoamérica y la obra de Gioconda Belli y Ana Istarú

Naturalmente, el uso del término *posmodernidad* aplicado al territorio hispanoamericano, presenta una problemática de la que se dará cuenta más adelante de forma más detallada en el epígrafe “4. Luces y sombras en el *Nuevo Mundo*: claves para una poética de la posmodernidad en Hispanoamérica y Centroamérica”.

Sin embargo, quiero adscribirme aquí a la conciliadora reflexión de Niall Binns, quien afirma que “la literatura postmoderna, en cada contexto específico, empezará siendo, en primer lugar —más allá de los factores más o menos globales de la incredulidad ideológica y los determinismos socioeconómicos— *una reacción contra la literatura moderna consagrada y canonizada en su propio campo literario, en la segunda mitad del siglo XX*”⁴⁰.

No obstante, hay otras razones por las que creo adecuado el uso de la palabra *posmodernidad*: en primer lugar, porque la *producción artística* y la coyuntura histórico-cultural en los dos países está fuertemente influenciada por los Estados Unidos, como el exteriorismo en Nicaragua por ejemplo que bebe del imaginismo norteamericano de Ezra Pound y William Carlos Williams introducido por José Coronel Urtecho tras su estancia en tierras norteamericanas. Pero igualmente ocurre con las respuestas artísticas que nacen en tierras costarricenses, permanentemente a la sombra de las maniobras militares norteamericanas, como es el caso de su lucha contra la revolución sandinista en los setenta, la decisiva influencia de los *mass media* y de la *American way of life*

⁴⁰ Niall Binns, *Un vals en un montón de escombros. Poesía hispanoamericana entre la modernidad y la postmodernidad: Nicanor Parra y Enrique Lihn*, Berna: Peter Lang, 1999, p. 17.

o las políticas neoliberales en la década de los ochenta. Sara Castro Klarén va más lejos en su reflexión y en su opinión sobre el papel de Estados Unidos en el marco de la posmodernidad. Para Castro Klarén, éste es el ente nacional de mayor influencia:

The hegemonic discourses in the framework of the postmodernist era are no more the European discourses but a discourse which is grounded in the desire of the United States of North America to become an economic, military, technological and symbolic world power⁴¹.

De igual manera creo que el concepto de *modernidad líquida* de Bauman es muy útil especialmente a la hora de referirnos a las estructuras del poder y a las ideologías, para explicar la posmodernidad, así como la relación de Hispanoamérica y en particular del Istmo con respecto al resto del mundo, pero también sus relaciones con los Estados Unidos.

Por otro lado, cabe señalar que el uso del término *posmodernismo* en este contexto podría además dar lugar a una posible confusión, dada la importancia y la longevidad que tuvo el modernismo en Nicaragua en especial, patria de Rubén Darío, pero igualmente en Costa Rica, aunque no cosechara los mismos éxitos, como buena cuenta de ello da la historia de la literatura⁴².

Hasta aquí se ha hablado del momento y la coyuntura en que esta tesis está escrita al tiempo que se ha tratado el debate sobre la

⁴¹ Sara Castro Klarén: "Mimicry revisited: Latin America post-colonial theory and the location of knowledge", *El debate de la postcolonialidad en Latinoamérica*, p. 183. Se puede traducir el fragmento de la siguiente manera: los discursos hegemónicos en el marco de la posmodernidad ya no son europeos sino que están enraizados en el deseo de los Estados Unidos de América de convertirse en una fuerza económica, militar, tecnológica y simbólica. La traducción del artículo sería "Mimetismo revisitado: la teoría postcolonial latinoamericana y el emplazamiento del conocimiento".

⁴² Álvaro Quesada Soto, *Breve historia de la literatura costarricense*, San José: Editorial Porvenir, Colección Pasado y Presente, 2000.

forma de referirse al momento en el que Gioconda Belli y Ana Istarú comienzan a producir su obra que se puede fijar en los años setenta y que se extiende hasta nuestros días. Una vez descrita dicha coyuntura, continúo la fragua de la respuesta a la pregunta formulada páginas atrás sobre cómo se ha llegado hasta aquí y qué camino queda por recorrer. Una respuesta que resulta imprescindible para poder entender el alcance y la aportación de la producción poética de Gioconda Belli⁴³ y Ana Istarú, no solamente a las literaturas nacionales respectivas o la hispanoamericana sino igualmente a la literatura.

Como se ha apuntado antes, ambas escritoras iniciaron su obra hace ahora casi cuarenta años. Además, ambas han vivido en sus respectivos países pero también han transitado otros por diferentes motivos. En el caso de la nicaragüense, podemos decir que Gioconda Belli vivió durante su exilio en México y en Costa Rica, y en la actualidad tiene fijada su residencia en Santa Bárbara, aunque acude con asiduidad a Managua.

Por otra parte, tenemos noticia de que Ana Istarú ha residido además de en Costa Rica, en París, y ha viajado por gran parte de Latinoamérica así como por Estados Unidos, Italia y España, países

⁴³ Carmen Alemany dice de Gioconda Belli que

Es uno de los referentes obligados en la poesía actual porque, junto con otras mujeres nicaragüenses de su misma generación, y también de otros países de América Latina, han logrado elevar al más alto nivel una poética llena de erotismo, feminismo y con espíritu de revolución en el más alto sentido.

Entre esas otras mujeres de América Latina a las que se refiere la estudiosa bien se podría incluir el discurso poético de Istarú que comparte con el de Belli su carácter revolucionario y la presencia del erotismo y el feminismo latinoamericano, aspectos que se desarrollarán, entre otros muchos, en el presente trabajo de investigación; Carmen Alemany, “Feminismo, amor, mitología, revolución, cosmología y naturaleza en la poesía de Gioconda Belli”, *Residencia en la poesía: poetas latinoamericanos el siglo XX*, prol. José Carlos Rovira, Murcia: Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti, Cuadernos de América sin nombre, 2006, p. 281.

en los que no sólo ha dado recitales de poesía y ha pronunciado conferencias, sino que han sido representadas, sus obras de teatro y en las que a menudo ha participado como actriz. Además de ser poeta, Ana Istarú cuenta con una interesante producción dramática. Su obra *La loca*⁴⁴, publicada en España, recibió en el año 2006 el premio nacional de dramaturgia Aquileo Echevarría.

Por lo tanto, estamos ante dos escritoras que han estado y están en contacto con la producción artística y las corrientes de pensamiento no sólo de Hispanoamérica, como además indica su formación académica: Gioconda Belli realizó parte de sus estudios en un internado en España, al tiempo que su formación universitaria la llevó a cabo en Estados Unidos; Ana Istarú obtuvo el Bachillerato en Artes Dramáticas en la Universidad de Costa Rica y en 1990 le fue concedida la beca de creación artística de la Fundación John Simon Guggenheim de Nueva York, que la llevó a París.

Ha de evaluarse y analizar su aportación entonces, dentro y fuera de la literatura nicaragüense y costarricense respectivamente; esto es, en el marco de la *posmodernidad*, como mujeres, como hispanoamericanas y en última instancia, como sujetos en búsqueda de la construcción de una identidad en un mundo marcado por la fragmentación, el desencanto y, tal y como Matei Calinescu explica, siempre bajo el signo que ya preludiara Baudelaire, quien destaca su inestabilidad y transitoriedad frente al anhelo de lo eterno.⁴⁵

En este sentido, este estudio comparte con la línea de otros críticos de la posmodernidad que se acercan a los corpus poéticos

⁴⁴ Ana Istarú, *La loca*, en Ángeles Encinar, Eva Löfquist y Carmen Valcárcel, eds., *Género y géneros. Escritura y Escritoras iberoamericanas*, Madrid: Ediciones Universidad Autónoma de Madrid, 2007, pp. 117- 122.

⁴⁵ Matei Calinescu, *Las cinco caras de la modernidad*, p. 58.

de la literatura hispanoamericana de la época, ese anhelo de la búsqueda inscrita “en la mutua confrontación entre *teoría* y poesía, en la indagación interactiva entre conceptos originalmente europeos y norteamericanos, por un lado, y textos y contextos⁴⁶ hispanoamericanos, por el otro”⁴⁷; una operación imbuida en la problemática, qué duda cabe, de modelos en permanente conflicto y cuya clave es la de explorar el texto vinculado a su contexto de producción y recepción, así como llevar a cabo una labor crítica que desestructure “el orden de las cosas a fin de reinscribirlas”⁴⁸.

⁴⁶ Cabe señalar que el texto y el contexto son cocenbidos en estas páginas como un continuo que se concreta en el concepto del discurso y de la llamada competencia discursiva: “It is in discourse and through discourse that all other competencies are realized. And it is in discourse and through discourse that the manifestation of other competencies can best be observed, researched, and assessed” (Es en el discurso en donde todas las competencias se realizan. Y es en el discurso y a través de él que otras competencias pueden ser observadas, investigadas y valoradas); Marianne Celce-Murcia, *Discourse and context in language teaching. A guide for Language Teachers*, United States of America: Cambridge University Press, 2000, p. 16.

⁴⁷ Niall Binns, *Un vals en un montón de escombros*, p. 11.

⁴⁸ Hal Foster, “Introducción al Postmodernismo”, *La posmodernidad*, p. 16.

2. SEÍSMOS DE LA (POS)MODERNIDAD. CRÓNICA DE UN ALUMBRAMIENTO DE LOS MÁRGENES

Retomando las palabras de Matei Calinescu quien se refiere a la idea de transitoriedad como signo de lo moderno presente en Baudelaire⁴⁹ cabe señalar que es efectivamente este cambio de la conciencia del tiempo lo que marca la inauguración de una nueva etapa, tal y como explica Jürgen Habermas en su artículo “La modernidad, un proyecto incompleto”⁵⁰. Según Habermas, el deseo imperante de la vanguardia lleva a la exaltación del presente en un intento desesperado por anticipar y penetrar a través de la metáfora a un “futuro no definido”. Esta nueva conciencia del tiempo “se dirige contra lo que podría denominarse una falsa normatividad de la historia”⁵¹.

La asunción de lo transitorio invita a la exploración más allá de la sociedad logocéntrica, y su proyecto que había pasado a ser el proyecto de la burguesía. De esta manera, la ruptura se instaura paulatinamente hasta erigirse como tradición, tal y como afirma Octavio Paz en *Los hijos del limo*⁵². En este sentido, Zygmunt Bauman afirma: “Ser moderno significa estar eternamente un paso delante de uno mismo, en estado de constante transgresión”⁵³. Pero ser moderno resulta entonces estar igualmente ligado a otro impulso y a otra labor complementaria que queda materializada en el seno

⁴⁹ Matei Calinescu, *Las cinco caras de la modernidad*, p. 58.

⁵⁰ Jürgen Habermas, “La modernidad, un proyecto incompleto”, *La posmodernidad*, pp. 19-36.

⁵¹ *Ibid*, p. 22.

⁵² Sin embargo, nótese tal y como señala Paz que “la tradición de la ruptura implica no sólo la negación de la tradición sino también de la ruptura”; Octavio Paz, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona: Editorial Seix Barral, 1986, p. 17.

⁵³ Zygmunt Bauman, *Modernidad líquida*, p. 34.

del modernismo español y latinoamericano, tal y como explica Rivera-Rodas:

En su estilo, Darío, Jaimes Freyre, Juan Ramón Jiménez y los mejores modernistas, tematizan la crisis ontológica de su tiempo; su escritura representa el drama del signo modernista: la profusión de significantes en busca del significado ausente.⁵⁴

Esta tendencia señalada por Rivera-Rodas anticipa la crisis del significante y el significado al tiempo que constata una crisis ontológica tan presente en la producción literaria de la segunda mitad del siglo XX.

2.1. Los pasos perdidos de Eros: luces y sombras en el reino de Logos

El espíritu ilustrado se fundaba sobre una profunda fe en la razón. El desarrollo de la ciencia permitía al hombre —concebido como sujeto en progresión— instaurar la ecuación de dicho progreso vislumbrado entonces como una ecuación equivalente a un progreso infinito. No obstante, la razón aunque hacía posible ordenar el mundo, no permitía darle a éste un sentido y una trascendencia⁵⁵. La industrialización, la consolidación del capitalismo, el incremento demográfico y los nuevos sistemas de comunicación contribuyen al aumento de la ilusión humana de fuerza y omnipotencia. Esta promesa de total libertad que insistía

⁵⁴ Óscar Rivera-Rodas, *La modernidad y la retórica del silenciarse*, México: Ediciones Universidad Veracruzana, 2001, p. 38.

⁵⁵ Bryan S. Turner, *Más allá de la posmodernidad*, p. 7.

en garantizar el proyecto de la Ilustración se revela más tarde como una clara vía a la alienación del ser humano.⁵⁶

El imperio de la razón materializado en el divorcio definitivo entre el hombre y la naturaleza así como en la consagración del credo de la tecnificación y el capitalismo como motores imparable de la sociedad moderna sumen al hombre en una dialéctica destructiva, según Herbert Marcuse. Éste reivindica a “Eros como instrumento de cohesión social”⁵⁷, en detrimento de un sistema logocéntrico cada vez más represivo que no hace sino beneficiar la productividad y las dinámicas de un mercado que pronto se erige insaciable, en contra del diagnóstico de Adam Smith, que aseguraba la existencia de unas leyes naturales que lo regularían. Estas perpetuas restricciones de Eros debilitan además los instintos de la vida y fortalecen y liberan a las mismas fuerzas contra las que fueron llamados a luchar y que no son sino las fuerzas de la destrucción⁵⁸.

Para Marcuse, el problema es que la naturaleza interior del hombre, así como la del mundo exterior, fueron dadas al ego, como algo contra lo que tenía que luchar y que tenía que conquistar, e

⁵⁶ Chiara Bolognese, *Temas posmodernos en las obras de Roberto Bolaño*, Madrid, TEA de la Universidad Autónoma de Madrid, 2005, pp. 9-10.

⁵⁷ Marcuse toma a Eros como la vida orgánica en la línea de la teoría *freudiana*. De esta manera: “La vida es la fusión de Eros con el instinto de la muerte”, en Herbert Marcuse, *Eros y civilización*, Barcelona: Editorial Ariel, 1981, p. 86. Sonia Mattalía dice sobre la experiencia literaria que “ha sido y es escena privilegiada de la representación de la subjetividad; una puesta en acto no sólo de los conflictos individuales y / o epocales, sino de la representación de la lucha originaria en el ser humano entre Eros y Thanatos”, Sonia Mattalía, *Máscaras suele vestir*, p. 34. La literatura es por lo tanto un espacio que refleja las tensiones y los cambios que se producen en la sociedad. Ésta es espacio clave para la expresión del autor y en el caso de Gioconda Belli y Ana Istarú arena donde narrar y practicar una insurrección que lleve a un cambio necesario que desea lograr la total inclusión de la mujer en el espacio público.

⁵⁸ Herbert Marcuse, *Eros y civilización*, p. 53.

inclusive violar, tal como dice Marcuse: “tales eran los prerequisites de la autopreservación y el autodesarrollo”⁵⁹. Esto plantea un problema que se remonta atrás en el tiempo. Éste es generador de la escisión entre la realidad y el deseo. En la modernidad, dicho problema se agrava por la supeditación del ser humano a la productividad, y todo ello conlleva a su vez la cosificación del individuo, al considerarlo principalmente en su faceta de productor, e invita a un necesario cuestionamiento de la validez del actual estatuto de la realidad.

Las vanguardias históricas evidencian una fragmentación en el seno de la sociedad logocéntrica. Las voces de Eliot, Vallejo, Neruda o incluso el Lorca de la última etapa, entre otros, se erigen como portavoces de esta nueva situación y como visionarios en *The Waste Land*, *Trilce*, *Residencia en la tierra* o *Poeta en Nueva York*. Nos traen así la imagen de un cosmos entrevisto desde las lindes del logocentrismo, cada vez más imposible. De esta manera, la desolación, la petrificación, la aparición de los *membra disjecta*, incorporados al paisaje urbano y a una naturaleza que da signos de cansancio y agitación ante los estragos del proyecto de la modernidad, que se ha afanado por ejercer el dominio y la violencia sobre ella, contrasta con la idea de la multitud como un vómito indiferenciado que se extiende por las calles de Nueva York, epicentro del capitalismo, la industrialización y la cultura de masas que plasma en este caso, Lorca a modo de *flâneur*, de la misma forma que lo hiciera Charles Baudelaire a finales del siglo XIX con las calles de París.

Queda por tanto puesto de manifiesto que “no hay posibilidad de encontrar un sistema teórico que ofrezca una explicación única del mundo, de la cultura y la sociedad. Ya no se

⁵⁹ Herbert Marcuse, *Eros y civilización*, p. 109.

puede hablar de totalidad sino de pluralidad y multiplicidad”⁶⁰. El logocentrismo pierde así su solidez y se cuestiona como lógica rectora de la sociedad: ésta reducía las unidades de pensamiento a signos o símbolos y las leyes del pensamiento a técnicas y cálculo de manipulación⁶¹.

Herbert Marcuse propone, a partir de la ya mencionada idea de que “la liberación de Eros podría llevar a nuevas y duraderas relaciones de trabajo”⁶², su reactivación y reformulación necesarias, en tanto que “el Eros incontrolado es tan fatal como su mortal contrapartida: el instinto de la muerte”⁶³. Para la realización de esta empresa, Marcuse subraya la conveniencia de revisar toda la historia para poder así suprimir la categoría de represión, en tanto que la ausencia de represión es el arquetipo de libertad, la civilización es entonces la lucha contra esa libertad.⁶⁴

En este sentido, sería imprescindible un primer cambio que permitiera un descenso en el nivel de vida, en caso de que la actividad social fuese dirigida hacia la gratificación de las necesidades individuales, por lo que muchos tendrían que dejar las comodidades artificiales⁶⁵, algo ciertamente impensable. La civilización se desvela en este contexto como una estructura mantenida mediante la renuncia y el trabajo, esto es, mediante la utilización de la energía represiva⁶⁶. En caso de que esto fuera

⁶⁰ Cristina Garrigós, “Introducción”, en John Barth, *Textos sobre el postmodernismo (texto bilingüe)*, trad. Cristina Garrigós, León: Universidad de León, 2000, p. 12. Esta aserción indica que “la sociedad dejar de ser considerada como Logos”, según señala Herbert Marcuse, *Eros y civilización*, p. 117.

⁶¹ Herbert Marcuse, *Eros y civilización*, p. 111.

⁶² *Ibid*, p. 149.

⁶³ *Ibid*, p. 25.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ibid*, p. 146.

⁶⁶ *Ibid*, p. 166.

posible, el camino estaría abierto para realizar un balance entre Eros y Tánatos, lo que por supuesto incluiría la ya mencionada revisión de la *historia*, y que en última instancia, permitiría la reactivación de los campos de gratificación, convertidos en los tabúes, y pacificaría las tendencias conservadoras de los instintos. Estaríamos entonces según Herbert Marcuse, ante una nueva experiencia que cambiaría la experiencia humana en su totalidad⁶⁷.

Ahora bien, Marcuse señala que cualquier intento de elaborar estas imágenes está condenado a derrotarse a sí mismo, ya que fuera del lenguaje del arte, éstas cambian de significado y aparecen con las connotaciones que recibieron bajo el principio de realidad represivo. Pero, ¿hasta qué punto es capaz el arte de abolir los controles represivos que le impone la civilización? ¿Es verdaderamente la experiencia estética intuición y noción?

Según Lucien Goldmann, integrante del estructuralismo marxista, el arte “ejecuta *una retirada* (una distancia ficticia) de la misma ideología de la que se alimenta. Por esto, una gran obra literaria puede trascender la ideología de su autor”. Marchery sin embargo, no duda en considerar al texto como un producto ideológico⁶⁸.

Esta visión condena a la cultura que se opone a la naturaleza, como responsable de la represión a través de la instauración del orden necesario para el trabajo y que se remonta en última instancia, tal y como señala Charles Baudelaire, a los rastros del concepto de pecado original: “Más allá del dominio del principio de actuación, la definición del progreso es que éste consiste no en el

⁶⁷ Herbert Marcuse, *Eros y civilización*, p. 152.

⁶⁸ Raman Selden *et al.*, *La teoría literaria contemporánea*, p. 134.

gas, el vapor o las plataformas de ferrocarril sino en la reducción de los rastros de pecado original”⁶⁹.

2.2. *Fracturas irreparables*

En su obra *La posmodernidad (explicada para los niños)* Jean François Lyotard señala:

La infracción moderna no es interesante porque sea una transgresión, como creía Bataille, sino porque es una infracción que reabre la cuestión de la nada y del acontecimiento, aquello que señala Benjamin a propósito de Baudelaire o Barthes en su teoría del texto y de la escritura⁷⁰.

Las consecuencias de esta apertura llevan a Lyotard a plantear la posibilidad de que la naturaleza humana sea un eslabón más: “El hombre quizá sea tan sólo un nudo muy sofisticado en la interacción general de las relaciones que constituyen el universo”⁷¹. Esta afirmación realizada en este contexto, lleva a la idea de que frente a Habermas, quien consideraba el proyecto de la modernidad

⁶⁹ Charles Baudelaire, *Mon coeur à un*, en *Ouvres postumes*, Paris: Conard, 1952, p. 109.

⁷⁰ Jean François Lyotard, *La posmodernidad (explicada para los niños)*, Barcelona: Editorial Gedisa, 1992, p. 54.

⁷¹ *Ibid*, p. 32. La afirmación de Lyotard es compartida y se hace presente en la obra de algunos de los escritores más relevantes del Istmo, como es el caso del escritor nicaragüense Ernesto Cardenal, que da cuenta de ello en su última obra *Canto cósmico*. Esta idea está igualmente presente en la obra de Gioconda Belli, aunque en su caso, a diferencia de Lyotard, influenciada por la cosmovisión indígena, de la que Belli, al igual que Cardenal y sus coetáneos Pablo Antonio de Cuadra y José Coronel Urtecho, beben. Esta cosmovisión plantea una concepción del tiempo cíclico y una estrecha unión entre el hombre y la naturaleza, que aunque de forma más difuminada podemos percibir en la escritura poética de Ana Istarú y en particular, en su poemario *La muerte y otros efímeros agravios*.

como inacabado, éste no se encuentra abandonado, sino destruido, tal como nos deja entrever Lyotard, a través del siguiente interrogante: “¿podemos continuar organizando la infinidad de los acontecimientos que nos vienen del mundo, humano y no humano, colocándonos bajo la Idea de una historia universal de la humanidad?”⁷². El escritor francés cuestiona no sólo la posibilidad, sino la capacidad. Lyotard diagnostica entonces la muerte de los grandes relatos y de la metanarrativa, la cual funcionaba como una medida universal capaz de evaluar, comparar y comprender todos los elementos y los fenómenos que se nos presentan. Esta narrativa maestra o universal encarnaba y abastecía a todas las demás subnarrativas según apunta Clippinger al referirse al pensamiento de Lyotard⁷³.

La crisis de los grandes relatos que implica una incredulidad, conduce necesariamente a otra cuestión: la legitimación y por ende, a la muerte de las ideologías de la que trata también Baudrillard, quien al igual que Lyotard defiende que el proyecto de la modernidad encarnado por la Ilustración es ahora cosa del pasado, y propone como alternativa la aceptación de una época, la postmoderna. La cuestión de la legitimidad del saber es ampliamente desarrollada por Lyotard en su obra *La condición postmoderna*. En su introducción encontramos un diagnóstico realista y asequible:

El saber postmoderno no es solamente el instrumento de los poderes. Hace más útil nuestra sensibilidad ante las diferencias y fortalece nuestra capacidad de soportar lo inconmensurable. No encuentra su

⁷² Jean François Lyotard, *La posmodernidad (explicada para los niños)*, p. 35.

⁷³ David Clippinger, “Modernismo”, en Víctor E. Taylor *et al.*, eds.; Pedro Navarro Serrano y Francisco Alguacil Díaz, trads., *Enciclopedia del posmodernismo*, Madrid: Editorial Síntesis, 2002, p. 310.

razón en la homología de los expertos, sino en la paralogía de los inventores⁷⁴.

La historicidad pierde ahora su vínculo con el pasado. La historia deja entonces de ser algo unitario que se desarrolla a modo de progresión. El sujeto posmoderno aparece como un ser sumido en el desfallecimiento, alienado ante la imposibilidad de una libertad basada en el culto al Logos. El seísmo ha sido considerable y para muchos ahora quedan los fragmentos de lo que un día fue el proyecto de la Ilustración. La oscuridad pasa cernirse así como metáfora de la confusión y el tránsito hacia una nueva etapa sobre una civilización que ha visto con Auschwitz, entre otros horrores, cómo es impensable creer que todo lo real es racional⁷⁵.

El sujeto posmoderno es ahora un individuo que vive por y para el presente, y para el que la historia no es sino nostalgia de una falsa unidad perdida por lo que es visitada una y otra vez. La omnipresencia de lo efímero y el *carpe diem* convertido ahora en un nuevo e incipiente culto a la instantaneidad repercuten, no única pero sí directamente, en la alteración de la relación entre el significante y el significado, muy relacionada con la imposibilidad de una libertad antes asequible, lo que conduce a una inevitable esquizofrenia del sujeto, ahora también fragmentado: “la experiencia esquizofrénica es una experiencia de significados materiales aislados, desconectados, discontinuos que no pueden unirse en una secuencia coherente”⁷⁶. Pero tal y como afirma Bauman: “el largo esfuerzo por acelerar la velocidad del

⁷⁴ Jean François Lyotard, *La condición posmoderna*, p. 11.

⁷⁵ Christopher Norris incluye una cita de Lyotard en la que éste se refiere a Auschwitz; en Christopher Norris, *¿Qué le ocurre a la postmodernidad? La teoría crítica y los límites de la filosofía*, trad. Michel Angstadt, Madrid: Editorial Tecnos, 1998, p. 21.

⁷⁶ Frederic Jameson, *El posmodernismo* p. 177.

movimiento ya ha llegado a su *límite natural*”⁷⁷. Marcuse es tajante cuando afirma: “Hasta que el poder del tiempo sobre la vida no sea otro, no puede haber libertad”⁷⁸. Pero, ¿a qué poder se refiere Marcuse? Lo que sí que está claro es que ya no se puede hablar de historia, sino de historias, los límites se difuminan y las categorías se vuelven mutantes y el canon, como ya hemos comentado, es ahora, especialmente después del espíritu de la contracultura, algo impensable; un momento que para Jameson se caracteriza fundamentalmente por esa disolución de la categoría tradicional de lo temporal, a partir de la cual deriva todo lo demás:

La desaparición de un sentido de la historia, la forma en que todo nuestro sistema social contemporáneo ha empezado poco a poco a perder su capacidad de retener su propio pasado, ha empezado a vivir en un presente perpetuo y en un perpetuo cambio que arrasa tradiciones de la clase que todas las anteriores formaciones sociales han tenido que preservar de un modo u otro⁷⁹.

Esta nueva situación crea una escisión entre la esfera de lo privado y la esfera de lo público: “se difuminan algunos límites o separaciones clave, sobre todo la erosión de la vieja distinción entre cultura superior y la llamada cultura popular o de masas”⁸⁰ que encuentra su razón de ser en los efectos de la nueva sociedad de información, en la que la apoteosis en la alteración de significante y significado se concreta en la transformación de la realidad en

⁷⁷ Zygmunt Bauman, *Modernidad líquida*, p. 16.

⁷⁸ Herbert Marcuse, *Eros y civilización*, p. 117.

⁷⁹ Frederic Jameson, “Posmodernismo y sociedad de consumo”, *La posmodernidad*, p. 185.

⁸⁰ Frederic Jameson, “Posmodernismo y sociedad de consumo”, *La posmodernidad*, p. 166. Esta idea es compartida por la crítica, tal y como hace constar Robert Barsky en la *Enciclopedia del posmodernismo*; Robert Barsky, “Posmodernidad”, *Enciclopedia del posmodernismo*, pp. 350-354.

imágenes. Para Baudrillard, la dimensión psicológica ha desaparecido: la escena y el espejo ya no existen y son sustituidos por una pantalla y una red cuyo centro no conocemos y nos convierte en objetos de información y comunicación⁸¹.

2.3. Indecibilidad y disyunciones subjetivas

La falta de dimensión psicológica denunciada por Baudrillard se traduce en lo que Lipovetsky denomina la cultura del *psi*. El *homo politicus*, tras la muerte de las ideologías y el divorcio entre la esfera de lo público y lo privado, da paso al *homo psicologicus*, que según Gilles Lipovetsky derrota el mito de Don Juan para instaurar el de Narciso⁸². El nuevo sujeto posmoderno nace de la deserción de lo político y se centra en uno mismo: “El narcisismo, nueva tecnología de control flexible y autogestionado, socializa desocializando, pone a los individuos de acuerdo con un sistema social pulverizado, mientras glorifica la expansión del Ego puro”⁸³. Su efecto secundario más inmediato y que supone el candado de este círculo es la indiferencia que no se refiere a una inconciencia ni tampoco significa pasividad⁸⁴, sino que “designa una nueva conciencia”, que poco tiene que ver con “la angustia metafísica”⁸⁵.

Un proceso que concluye con la desubstancialización del sujeto y que instaura el reinado absoluto de la seducción en todas las esferas y de un *self-service* narcisista, tal y como afirma Lipovetsky: “La vida de las sociedades contemporáneas está

⁸¹ Jean Baudrillard, “El éxtasis de la comunicación”, *La posmodernidad*, pp. 188.

⁸² Gilles Lipovetsky, *La era del vacío*, p. 33.

⁸³ *Ibid*, pp. 41-42.

⁸⁴ Gilles Lipovetsky, *La era del vacío* pp. 41-42.

⁸⁵ *Ibid*, pp.37.

dirigida desde ahora por una nueva estrategia que desbanca la primacía de las relaciones de producción en beneficio de una apoteosis de las relaciones de seducción”⁸⁶. Nos encontramos ante “un sistema organizado según un principio de aislamiento suave” en el que “los ideales y valores públicos sólo pueden declinar” y en el que “únicamente queda la búsqueda del ego y del propio interés, el éxtasis de la liberación *personal*, la obsesión por el cuerpo y el sexo: hiper-inversión de lo privado y en consecuencia desmovilización del espacio público”⁸⁷.

La literatura, terreno o *locus* que media entre la realidad y la fantasía, se convierte en un espacio en el que queda perfectamente proyectado este complejo mosaico y que Octavio Paz ya sintetizara en dos rasgos, legados modernistas: la angustia y la ironía⁸⁸ y que comparte con otras manifestaciones artísticas. Angustia e ironía o tragedia y farsa, como diría el propio Karl Marx, parecen ser fuerzas considerables de las dinámicas del arte y la vida cotidiana en la posmodernidad. La indecibilidad⁸⁹ a la que Calinescu le

⁸⁶ Gilles Lipovetsky, *La era del vacío*, p. 17.

⁸⁷ *Ibid*, p. 42.

⁸⁸ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, p. 74. Los dos rasgos señalados por Paz nos recuerdan inevitablemente a las palabras de Karl Marx en *El dieciocho brumario* y resultan por otro lado, auténticamente proféticas, tal y como señala Christopher Norris al referirse a la muerte de las ideologías: “Hegel dice en alguna parte que todos los grandes hechos y personajes de la historia universal se producen, como si dijéramos, dos veces. Pero se le olvidó agregar: una vez como tragedia y otra vez como farsa.”; en Christopher Norris, *¿Qué le ocurre a la postmodernidad?*, p. 52.

⁸⁹ La definición que hace Michel Foucault de la nueva situación revela el nexo existente entre la ya aludida e inevitable indecibilidad con la angustia y la ironía señaladas por Paz y que se incorporan como dos caras de una misma moneda; la moneda de la indecibilidad en el contexto de la posmodernidad. Afirma Foucault:

A todos aquellos que quieren hablar aún del hombre, de su reino o de su liberación, a todos aquellos que plantean aún preguntas sobre lo que es el hombre en su esencia, a todos aquellos que quieren partir de él para tener acceso a la verdad, a todos aquellos que en cambio conducen de nuevo todo

dedica una gran atención en su obra *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch y posmodernismo*⁹⁰, no debería sorprendernos en un contexto de estas características en el que tal y como señala Robert Barsky:

Todo discurso es bricolaje, es decir, una acción que consiste en hacer reformas y lanzar vectores hacia los extremos, única actividad que resulta posible en tanto que no existe ningún centro, ni ningún significado estable u original⁹¹.

Junto a la indecibilidad como eje central que concentra toda la problemática de la crisis entre significante y significado, al tiempo que se erige como reacción inmediata y punto de partida, John Barth señala una serie de características que al igual que la angustia y la ironía, surgen en el seno de la modernidad y van configurando los cristales de la posmodernidad caleidoscópica, así denominada por Lipovetsky. Todas ellas tienen un marco común: un refinado eclecticismo⁹². La indeterminación, la ya aludida fragmentación, lo impresentable y lo irrepresentable, la hibridación, la carnavalización, el *performance*, el construccionismo o la

conocimiento a las verdades del hombre mismo, a todos aquellos que no quieren formalizar sin antropologizar que no quieren mitificar sin demitificar, que no quieren pensar sin pensar también que es el hombre el que piensa; a todas estas formas de reflexión torpes y desviadas no se puede oponer otra cosa que una risa filosófica, es decir, en cierta forma, silenciosa.

Estas palabras de Foucault se encuentran en Norma Mazzei, *Postmodernidad y narrativa hispanoamericana*, Buenos Aires: Ediciones Filosofía, 1999, p. 3. La fascinación de Foucault por lo silencioso coincide con la de Barthelme, al tiempo que Barth opta por explotar su caudal narrativo en situaciones límite; en Enrique García Díez, “Experiencia y experimento”, *Quimera*, 70 / 71 (1981), p. 33.

⁹⁰ Matei Calinescu, *Las cinco caras de la modernidad*, p. 289.

⁹¹ Robert Barsky, “Posmodernidad”, *Enciclopedia del posmodernismo*, Madrid: Editorial Síntesis, 2002, p. 352.

⁹² Matei Calinescu, *Las cinco caras de la modernidad*, p. 301.

inmanencia conviven en un universo, en el que tal y como diría Barry Swatz, “más es menos: la tiranía de la abundancia”⁹³; vivimos la era del llamado sujeto a la carta, para los habitantes de los países desarrollados y dictadura de la escasez muchas veces para los que no pertenecen a ellos.

Por su parte, Nicolás Casullo, quien también aborda el tema de la indecibilidad, no duda en situar su nacimiento en el contexto de la modernidad capitalista. Según el estudioso, la indecibilidad sería un efecto inmediato de la misma y lo propone como un espacio desde el que situarse para reflexionar y construir un discurso crítico como alternativa a la deconstrucción *derrideana* y subtipo de posmodernidad de la resistencia planteada por Hal Foster, y aplicada a la relectura de la historia:

A la modernidad capitalista no hay que discutirla desde sus discursos legitimados, sino desde los espacios de silencio que estos provocan. No son las variables filosóficas, éticas y metafísicas las que necesitan pensarse para modificar el mundo, sino que este último es el que ha cambiado, trasladando el último filosofar a los engranajes de las fábricas, territorios de la oscuridad absoluta, del sujeto mercancía, quien se adueña del estandarte, redentor por ese mismo calvario de haberse convertido en objeto de compraventa, en inhumanidad⁹⁴.

En este contexto, el sujeto es ahora obrero de su voz. Hay tantos bricolajes como vectores lanzados en un espacio discursivo

⁹³ Barry Swatz; Gabriela Bustelo y Teresa Carretero, trad., *Por qué más es menos: la tiranía de la abundancia*, Madrid: Editorial Taurus, 2005. En esta obra Swatz habla del efecto que el exceso de oferta causa en el sujeto, quien a menudo sufre ansiedad o indecisión constante que puede extenderse a otras facetas de su vida, como por ejemplo el miedo al compromiso.

⁹⁴ Nicolás Casullo, “Modernidad, biografía del ensueño y la crisis (introducción al tema)”, *El debate modernidad posmodernidad*, Buenos Aires: Editorial El Cielo por Asalto, 1996, p. 38.

sin centro en el que se erigen las voces del margen. Tras el devastador seísmo y la consiguiente caída de la razón que se produce en la segunda mitad del siglo XX, quedan ahora alumbrados como islotes flotantes y espacios por explorar a través del verbo. No en vano, en sus *Apostillas a El nombre de la rosa*, Umberto Eco comenta sobre el proceso de composición de una novela: “Descubrí, pues, que una novela no tiene nada que ver, en principio, con las palabras. Escribir una novela es una tarea cosmológica, como la que se cuenta en el *Génesis* (ya decía Woody Allen que los modelos hay que saber bien elegirlos)”⁹⁵. Multiplicidad de modelos y multiplicidad de voces que entrecruzan sus discursos y sus ecos que llegan desde el pasado, que es, en palabras de Barth, visitado, vienen a configurar este nuevo mosaico.

⁹⁵ Umberto Eco, *Apostillas a El nombre de la rosa*, Barcelona: Editorial Lumen, 1998, p. 53.

3. DINÁMICAS DE LA ALTERIDAD: *EL OTRO, LO OTRO Y LOS OTROS*

En su obra titulada *El anti-Edipo: capitalismo y esquizofrenia*, escrita en la década de los setenta, Gilles Deleuze y Felix Guattari pronuncian rotundamente las siguientes palabras: “Ya no creemos que alguna vez haya existido una totalidad primordial, como tampoco que una totalidad final nos espere en el futuro”⁹⁶. Una afirmación que nos conduce a sentenciar la definitiva muerte del discurso único, lo que convierte al centro, en antiguo lugar de referencia y permite a los márgenes irrumpir en esta nueva realidad: para Owens se trata del desafío del discurso de los otros⁹⁷.

3.1. El otro como sujeto posmoderno

El diccionario de la RAE define la alteridad como “la condición de ser otro”⁹⁸. El problema está en que ser *otro* implica que, *a priori*, hay *uno* de referencia; esto es, dos términos como mínimo. Una idea que refuerza la necesidad de hablar de la posmodernidad como una etapa que nace a partir de la modernidad. Y en este caso, de la existencia de un centro que ahora queda en tinieblas y permite el alumbramiento de los márgenes.

A la hora de definir la fuente y el agente del Logos, Selden, Widdowson y Brooker⁹⁹, no dudan en describir el perfil de un europeo blanco, una aserción muy arriesgada ya que entre otras

⁹⁶ Gilles Deleuze y Felix Guattari, *El anti-Edipo: capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona: Editorial Paidós, 1998, p. 42.

⁹⁷ Hal Foster, “Introducción al Posmodernismo”, *La posmodernidad*, p. 10.

⁹⁸ Las citas que contiene este trabajo de investigación del diccionario de la RAE son de la vigésimo segunda edición: Real Academia de la Lengua Española, *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid: Espasa Calpe, 2001.

⁹⁹ Raman Selden et al., *La teoría literaria contemporánea*, p. 268.

cosas, el sujeto posmoderno raramente tiende a ser y a sentirse centro de por sí, al tiempo que la posmodernidad se genera simultáneamente y con sus particularidades correspondientes tanto en Europa, como en los Estados Unidos e Hispanoamérica:

El sujeto posmoderno se constituye siempre en relación con una otredad que nunca llega a comprender por completo, y existe temporalmente entre un pasado que nunca fue presente y un futuro que nunca termina de llegar; sufre un deseo que no será satisfecho, y hereda un lenguaje cuyas posibilidades sugieren una crisis en la plenitud lingüística¹⁰⁰.

Esta necesaria categoría *del otro* como lo posmoderno, alude a la alteridad como dinámica por excelencia: “Alteridad designa aquello que, o bien se opone a, o está separado de, o controlado desde dentro de un sistema cerrado”¹⁰¹. En este contexto, la naturaleza de la otredad del sujeto queda además definida por el hecho de que *el otro* está presente sólo como ausente *del todo* o *del mismo*. La alteridad *del otro* es aquella que ha de ser excluida desde, o controlada por la totalidad si la propia identidad del mismo se materializa. Una alteridad, por tanto, que rige la dinámica del sujeto posmoderno *per se* y que irremediabilmente aparece como *el otro*, pero que igualmente y sobre todo, se impone como fuerza rectora en el discurso posmoderno en general.

El otro, sujeto posmoderno en sí mismo, interactúa a través de la estructura de ensamblaje que “se entiende como un proceso continuo de des-organización y re-organización” al que Deleuze y Guattari denominan línea de escape. A partir de sus mecanismos, se deduce que siempre podrán seguir trazándose más líneas de escape y que incluso “el aspecto más rígidamente organizado de un

¹⁰⁰ Jeffrey Kosky, “Alteridad”, *Enciclopedia del posmodernismo*, p. 21.

¹⁰¹ *Ibid*, p.22.

ensamblaje, no logrará el cierre total de una unidad fija”¹⁰². Por ello precisamente, *el otro* o sujeto posmoderno tiende a aparecer para los demás, como un otro genérico en un clima de una indiferencia dominante. Tal y como afirma Chiara Bolognese: “el Otro (particular) ha perdido todo su valor y es indiferente, mientras que sí nos interesa ver el sufrimiento y las desgracias del Otro (genérico)”, muy visible en los procesos de interacción con los *mass media* que tienden a generalizarse en otras facetas. Buena muestra de ello es “el increíble éxito de la televisión basura que no hace nada más que mostrar la desesperación, a veces incluso inventada, de personas desconocidas, a menudo actores pagados para eso”¹⁰³.

Pero igualmente en el contexto de lo *posmoderno* resulta interesante y necesario trasladar el concepto de alteridad para hablar de uno mismo. Según Néstor García Canclini “estigmatizamos al otro atribuyéndole lo que rechazamos en nosotros. La extrañeza de la Otredad y el rechazo de su diferencia se forman a menudo al ir depositando en los demás caracteres que negamos en nuestra vida para proteger la coherencia de nuestra imagen”¹⁰⁴.

3.2. Lo otro y la naturaleza de las textualidades posmodernas

Frente *al otro*, o sujeto posmoderno que vive rodeado de la indiferencia, se erige la necesaria categoría de *lo otro*. *Lo otro* es lo que no es *el otro*: en definitiva, lo que rodea al sujeto posmoderno que vive acosado por el problema central de la indecibilidad que

¹⁰² Eward P. Kazarian, “Línea de escape”, *Enciclopedia del posmodernismo*, p. 279.

¹⁰³ Chiara Bolognese, *Temas posmodernos*, p. 24.

¹⁰⁴ Néstor García Canclini, *Los latinoamericanos buscando su lugar en este siglo*, p. 213.

tratan explícitamente Calinescu¹⁰⁵ o Selden, Brooker y Widdowson¹⁰⁶, y al que indirectamente alude el resto de la crítica. La indecibilidad se consolida como la punta del *iceberg* o malla de las textualidades posmodernas¹⁰⁷ y se manifiesta doblemente, a través de las ya mencionadas angustia e ironía que amparan, a partir de la ruptura instaurada como tradición en la época de las vanguardias, todas las propuestas desde entonces.

En este contexto no se puede dejar de hacer una obligada alusión al silencio, que subraya la impotencia del Logos para hablar, tal y como afirma Lisa McCullough, para quien frente a la

¹⁰⁵ Matei Calinescu, *Las cinco caras de la modernidad*, pp. 288-289.

¹⁰⁶ Raman Selden *et al.*, *La teoría literaria contemporánea*, p. 249. En este sentido cabe señalar que si bien se ha adoptado este enfoque aquí, el tema del sujeto es tremendamente problemático de forma particular tras el advenimiento del deconstructivismo y del estructuralismo. Se abordará este aspecto en el segundo apartado y más concretamente en el apartado “1.6. Balance del recorrido” del segundo capítulo.

¹⁰⁷ Entiendo el término de *texto* en este caso en su sentido más amplio; esto es, como ámbito de lo discursivo, que a su vez marca una continuidad entre el texto y el contexto, tal y como señala Martínez Fernández, quien parte de la semiótica de la cultura y amplía el concepto de texto a la danza o al arte. Nace entonces la semiótica textual o discursiva del texto que reivindica como elemento constitutivo, la coherencia que queda enriquecida por el concepto de competencia intertextual; en José Enrique Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria*, Madrid: Editorial Cátedra, 2001. Esta competencia tiene en cuenta la experiencia que todo lector proyecta al leer. El texto literario posee una codificación plural equivalente a la polifonía textual *bajitiana* y adquiere una gran relevancia como creador de mundos, tal y como explica Pozuelo en su artículo “La ficcionalidad”, en E. Sullá, ed., *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Barcelona: Editorial Crítica, 2001, pp. 317-322.

Se puede decir entonces que el texto es una forma lingüística de interacción social, tal y como defiende la sociosemántica. Este aspecto interactivo afecta tanto a su estructura como a su funcionamiento. El discurso es considerado algo más que un conjunto de proposiciones. Es también un conjunto de acciones: “Inserto el texto en un acto de comunicación, se evidencian sus vínculos con la cultura (en el fondo lo que se dice es que es imposible una lectura que considere el texto en sí, sin tener en cuenta el contexto)”; en José Enrique Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria*, p. 31.

indecibilidad, término aquí escogido por nosotros por su carácter dialéctico, es el silencio el que ha de ser caracterizado no como un aspecto sino como lo otro, en tanto que “produce una relación radicalmente ambigua: el silencio enmarca la figura del habla, activando su significado determinado, mientras que al mismo tiempo la rodea, amenazando con su disolución”¹⁰⁸.

La indecibilidad alcanza su máxima expresión en la posmodernidad, en la crisis entre el significante y el significado en el seno del lenguaje. Este último queda a menudo sustituido por otras fórmulas como el pastiche y el *kitsch*, que invitan a una convivencia pacífica aunque escéptica de lo plural, de la mezcla de culturas y estilos.

Un eclecticismo, según Jencks, enriquecedor¹⁰⁹, que permite elegir a partir de un amplio corpus o “banco de imágenes”¹¹⁰, tanto en la vida cotidiana como en la vida artística. De esta manera, podemos dormir en un futón y ver en la televisión la versión cinematográfica de la novela *Sentido y sensibilidad* de Jane Austen.

Sin embargo, Jameson no comparte esta consideración. Efectivamente, se puede almorzar en un chino o llevar unas babuchas indias, pero hay quienes lo mismo ven un documental de Auschwitz o la última película de miedo y suspense *made in Hollywood*, en función del tipo de estímulo o sensación, siempre perfectamente modulada y controlada: el telespectador puede comprobar el contenido de lo que ve en la programación, también su duración y en última instancia, siempre tiene el mando a distancia a modo de falso bastón de poder. Esta posmoderna versión de la catarsis que permiten los *mass media*, impuesta y

¹⁰⁸ Lisa McCullough, “Silencio”, *Enciclopedia del posmodernismo*, p. 395.

¹⁰⁹ Charles Jencks desarrolla esta cuestión en sus trabajos, especialmente en *El lenguaje de la arquitectura postmoderna*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1984, p. 95.

¹¹⁰ *Ibidem*.

dirigida a la deriva, se erige en este contexto como un intento por parte del sujeto de salir de un tren que cada vez corre más rápido, en el que una de las alternativas más probables parece ser la ya aludida esquizofrenia diagnosticada por Jameson¹¹¹.

Pero se trata de eso, de una espiral cuyo movimiento inmediato es el de una claustrofóbica circularidad que sufre el individuo, fruto de aquellos pocos que controlan un mercado, por otro lado saturado por la oferta, los productos que se consumen, la educación y la filosofía de vida para asegurar un equilibrio que les garantice el éxito de su ecuación de crecimiento. De esta manera, creemos que somos libres pero realmente parece que lo somos menos que nunca. Se trata de una dinámica que confirma en secreto la renovación del pacto del hombre con la mecánica; en este caso, con el consiguiente paso evolutivo: la cibernética que parece invitarnos si bien en otras ocasiones parece imponernos una nueva concepción de espacio y de tiempo. Tal y como afirma Zygmunt Bauman: “El poder puede moverse con la velocidad de la señal electrónica; así, el tiempo recorrido para el movimiento de sus ingredientes esenciales se ha reducido a la instantaneidad”¹¹². Mecanización y tecnificación llevada a sus máximas consecuencias en un mundo que no es de unos pocos sino que es de todos.

Según Lyotard a quien a su vez se refiere Niall Binns¹¹³, Jenks habla del realismo del dinero en tanto que éste es el que permite al sujeto tener poder de adquisición y moldear como única solución ante la esquizofrenia, un *musée imaginaire* que le permita asimilar una cultura ecléctica y cambiante en un mundo que parece dominado por la tecnología y las modas, como engaño de un

¹¹¹ Frederic Jameson, *El posmodernismo*, p. 20.

¹¹² Zygmunt Bauman, *Modernidad líquida*, p. 17

¹¹³ François Lyotard, *La posmodernidad (explicada para niños)*, pp. 17-18.

cambio y renovación aparente y de nuevo ilusorio, que no hacen sino asegurar el consumo continuado por parte del sujeto.

3.3. *Nosotros somos los otros: la alteridad como norma*

Somos entonces inevitablemente *los otros*. Cuerpos castigados por la droga de una indiferencia cultivada con mimo y esmero por los interesados, las cúpulas del poder, invisibles a nuestros ojos que controlan desde el mercado del consumo y los *mass media*; y por otro lado, cuerpos metafóricamente mutilados; en definitiva, sujetos estigmatizados. Somos aquellos que en el poema de Ana Istarú que introduce “I. Pa(i)sajes de la posmodernidad” son descritos como los que “vierten su sudor / los que adelgazan sufren se deshojan son argamasa dulce” frente a la otra raza de la que habla la escritora costarricense (“sólo hay dos razas”, afirma en el poema): “los que arriba contemplan / satisfechos los intocables / los que apuestan a la muerte el tórrido ajedrez del holocausto”. No obstante, el poema termina con unos versos esperanzadores: “el hombre está inventándose y requiere / de la luz”¹¹⁴.

Una luz que como muy bien afirma Selena Millares, en la posmodernidad, llega desde los márgenes, que quedan automáticamente iluminados desde el comienzo del rechazo de la tradición, acompañado por el ya aludido signo de la indecibilidad que entre otros, trae de la mano de Foucault en Occidente y en tierra americana de Fernández Retamar, el problema de nombrar. Para Fernández Retamar, quien nombra es quien manda¹¹⁵, aspecto

¹¹⁴ Ana Istarú, “El hombre está inventándose”, *La muerte y otros efímeros agravios*, pp. 62-63.

¹¹⁵ Selena Millares, “En el nombre de América”, *Rondas a las letras hispanoamericanas*, Madrid: Editorial Edinumen, 2000, p. 18.

importante que añadir a la difícil crisis del significante y del significado apuntada por Jameson o Lyotard, entre otros. Pero cabría preguntarse a la entrada del siglo XXI por el poder de las palabras: ¿sigue teniendo tanto poder el que nombra? Ciertamente es que, según el *Génesis* refleja, tanto para los cristianos como para los judíos, religión fundacional de la civilización occidental, Dios creó nombrando, pero hoy más que nunca darle nombre a algo parece haberse convertido en una mera transacción. Se huye igualmente de toda posible implicación política, algo que por otro lado, no debería sorprendernos si atendemos a la tendencia a la indiferencia señalada por Gilles Lipovetsky¹¹⁶.

María Margaroni define el margen como “el borde de una superficie, lo ex-céntrico (lo de fuera)”¹¹⁷. Es en la década de los sesenta cuando la palabra *margen* se convierte en un término clave que nace del deseo de la minoría de cuestionar el arte, el lenguaje y en general, el entendimiento de la sociedad frente a un centro dominante imposible, especialmente al término de la Segunda Guerra Mundial. En este sentido cabe destacar las aportaciones del filósofo francés, Jacques Derrida, quien es el primero en acuñar el término. En la filosofía *derrideana*, tal y como explica Margaroni “el margen cesa de estar inscrito dentro de la lógica binaria que se opone a la interioridad del centro, pero adquiere la *naturaleza* ambigua de lo incierto (por ejemplo, del himen, el tímpano, el suplemento, el parergon, etc.)”¹¹⁸. Esta naturaleza es la que permite el reconocimiento de nuevas voces, la creación de nuevos discursos, al tiempo que invalida el tradicional sistema de pensamiento que queda obsoleto no sólo por sus propuestas sino por las proposiciones de las que parte.

¹¹⁶ Gilles Lipovetsky, *La era del vacío*, p. 36.

¹¹⁷ María Margaroni, “Margen”, *Enciclopedia del posmodernismo*, pp. 294-295.

¹¹⁸ María Margaroni, “Margen”, *Enciclopedia del posmodernismo*, p. 295.

Esta nueva situación siembra confusión y promueve las dinámicas como el eclecticismo, la hibridación y el escepticismo¹¹⁹ pero también beneficia la actitud de apertura propia de los tiempos de crisis y que “refina nuestra sensibilidad a las diferencias e incrementa nuestra tolerancia ante la inconmensurabilidad”, tal y como explicaba Lyotard en su gran obra *La condición posmoderna*¹²⁰. Por su parte, Craig Owens en su artículo “El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo” define la crisis en los siguientes términos: “Descentrado, alegórico, esquizofrénico... Al margen de cómo decidamos diagnosticar sus síntomas, el posmodernismo suele ser tratado, tanto por sus protagonistas como por sus antagonistas, en tanto que crisis de la autoridad cultural”¹²¹.

Éste es, el primer gran paso para el descubrimiento de la pluralidad de culturas, no sólo mundialmente sino igualmente en el ámbito de lo local, tal y como en 1962 señalaba Paul Ricoeur. Es entonces cuando adquirimos plena conciencia de nuestra otredad:

Cuando descubrimos que hay varias culturas en vez de una sola y, en consecuencia, en el momento que reconocemos el fin de una especie de monopolio cultural, sea éste ilusorio o real, estamos amenazados con la destrucción de nuestro propio descubrimiento. De súbito resulta posible que haya *otros*, que nosotros mismos seamos *otro* entre otros¹²².

¹¹⁹ Paul Ricoeur señala al escepticismo en tiempos posmodernos como grado cero de la cultura de creación, el nihilismo absoluto en el triunfo del bienestar, inscrito en la universalización a su vez de la cultura de masas y el consumo como dinámica del individualismo; en Craig Owens, “El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo”, *El posmodernismo*, p. 94.

¹²⁰ *Ibid*, p. 93.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² Craig Owens, “El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo”, *El posmodernismo*, p. 94.

Efectivamente, somos *los otros* frente a aquellos pocos que poseen el control del mundo, pero igualmente y sobre todo, somos *los otros*, en tanto que no somos los únicos. Hablar de otro es casi obligatorio cuando hay más de uno y necesario en este caso aunque peligroso, en cuanto automáticamente se hace alusión a un estadio anterior en el que había uno. En este caso, en tanto que creo que la posmodernidad es una fase que nace en el seno de la modernidad, más que una cara de la misma como diría Calinescu¹²³, definiendo una cierta continuidad y no tanto una ruptura. La posmodernidad nace a partir de la evolución de la modernidad, por lo que si en la modernidad existía un centro dominante absoluto y una unidad creíble, en la etapa que vivimos de la posmodernidad la deconstrucción se mezcla a día de hoy cómodamente con otras alternativas¹²⁴. En este contexto el término *del otro* es razonable, defendible y parece apropiado en este contexto.

¹²³ Calinescu señala que la modernidad posee cinco caras: el modernismo, la vanguardia, la decadencia, el *kitsch* y la posmodernidad. Creo firmemente que no es aconsejable ni adecuado reducir la posmodernidad a una sola cara de la modernidad. Véase que de las caras que señala Calinescu, todas ellas están presentes de una manera u otra en el seno de la posmodernidad alimentando en ocasiones, a través de formas novedosas y mutaciones razonables, nuevas corrientes estéticas y de pensamiento. De esta manera creo apropiada la metáfora utilizada por Bauman, quien dentro de esa idea de continuidad de la posmodernidad con respecto a la modernidad habla de *modernidad líquida* frente al estado sólido que poseyera la modernidad en sí misma, con todo lo que implica la licuefacción; Matei Calinescu, *Las cinco caras de la modernidad* y Zygmunt Bauman, *Modernidad líquida*.

¹²⁴ En este sentido, como ya se ha comentado en el primer apartado, en este texto la deconstrucción es entendida de una forma más amplia y general que las teorías *derrideanas*, y por eso mismo aunque soy consciente de que la labor de algunos grupos cuya voz emerge con fuerza desde los márgenes, pudiera partir desde allí o incluir a ésta en su base, de ninguna manera creo que debiera restringirse a ella. Ésta se encuentra presente en la escritura de Gioconda Belli y Ana Istarú quienes inscriben su proyecto dentro de un marco social que parte de la mujer y su liberación en una sociedad patriarcal. Ambos proyectos son concebidos inicialmente como forma de subversión

Ahora bien, en el seno de la *modernidad líquida*, se corre el peligro de que el pluralismo reduzca a la indiferencia, algo que sucede casi a diario y que como ya hemos visto, Lipovetsky sentencia como el gran mal del recién estrenado siglo XXI¹²⁵. Las diferencias han de enriquecer e invitar a la reflexión sobre nuestra fragmentada identidad y nuestro sentido de pertenencia a una cultura. De esta manera, bien se podría adoptar el dicho de que en la variedad está el gusto, para reformularlo afirmando que en la variedad está el sentido. La diferencia no ha de ser, por tanto, algo negativo sino algo enriquecedor y necesario en un mundo en el que la globalización amenaza con uniformizarlo todo y con anestesiar a sus habitantes, para así garantizar la inalterabilidad de los hilos de poder, que manejan las cúpulas de las grandes potencias y las grandes multinacionales, como muy bien nos ha mostrado Eduardo Galeano en su obra *Las venas abiertas de América Latina*¹²⁶.

La crisis del significante y la contracultura, agente exterminador del canon por excelencia, abren las puertas definitivamente a la disolución o al menos a la flexibilización de lo que puede representarse y de lo que no; esto es, de la autoridad de la representación. Las consecuencias son inmediatas no tanto por “trascender la representación,” sino porque van a buscar “exponer ese sistema de poder que autoriza ciertas representaciones mientras bloquea, prohíbe o invalida otras”¹²⁷.

como máxima, pero en última instancia, buscan el desarrollo y el diálogo entre las diferencias con el fin de crear una sociedad más justa e igualitaria para todos.

¹²⁵ Gilles Lipovetsky, *La era del vacío*, p. 59.

¹²⁶ Eduardo Galeano, *Las venas abiertas de América Latina* y Gilles Lipovetsky, *La era del vacío*, p. 59.

¹²⁷ Craig Owens, “El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo”, *La posmodernidad*, p. 96.

3.4. Los otros son ellos: la conquista de la voz de las minorías

Es en este vértice donde la expresión de *los otros* adquiere una mayor relevancia y su verdadero sentido. *Los otros*, término que he utilizado igualmente para referirme a todos nosotros, la primera de las dos razas a las que alude el poema de Ana Istarú, son al inicio de la posmodernidad, recién alumbrados los márgenes, aquellas minorías que aunaron sus voces en busca de una imagen que la historia no les ha permitido poseer: un significante desde el que reescribir pero igualmente escribir, deconstruir al tiempo que reconstruir su significado. Se trata sin duda alguna de unas voces que aportan una nueva perspectiva y subrayan la necesidad y la riqueza de lo plural.

Estas dinámicas de la alteridad poseen una naturaleza liminar. La palabra *liminaridad* proviene del latín *limen*, que significa umbral y fue utilizada en un principio por el antropólogo Arnold Van Gennep y Victor Turner para describir la posición tanto social como espiritual de personas inmersas en experiencias rituales de cambio o iniciación, tal y como explica Jeffrey Kosky. El estado limítrofe no se refiere tanto a unos individuos que se encuentran en los extremos sino que es más sutil: “El estado limítrofe se refiere a una existencia indeterminada entre dos o más dominios espaciales o temporales, o la condición de paso a través de ellos”. En el contexto de la posmodernidad, este término aboga por un sentido amplio de la espacialidad y un terreno cuyas fronteras no están marcadas de forma estricta¹²⁸.

Efectivamente, los grupos como el de las mujeres, hasta hace poco silenciadas, inmigrantes e individuos que habitan zonas que

¹²⁸ Lisa M. Ortiz, “Estado limítrofe (liminaridad)”, *Enciclopedia del posmodernismo*, p. 118.

han sido colonizadas, así como los homosexuales, entre otros¹²⁹, se hacen un hueco en esta *tierra baldía*.

Consuelo Miranda Albónico dice al hablar sobre la poesía de la escritora nicaragüense Gioconda Belli y su antología *El ojo de la mujer*¹³⁰:

De los cinco sentidos, la vista, es el que mejor personifica la forma en la que la mujer ha adquirido el conocimiento. Al no recibir reconocimiento público y privado, por sus labores y contribuciones, como tampoco participación, la mujer desarrolló el arte de observar. La mujer ha aprehendido el mundo a través de la mirada; porque sabe que no tiene autoridad ni poder, toma posesión de las personas y objetos, desde su sitio de observadora. Es así como lo visual ha constituido su forma más directa de alcanzar el conocimiento¹³¹.

Ver sin ser vista, ser representada pero no representarse. Tal y como afirma Owens, la mujer es la prohibida en la representación de la cultura patriarcal. Excluidas además de la representación por su misma estructura, regresan a ella como una figura, una representación de lo irrepresentable. Según Owens al representar a

¹²⁹ En su manual titulado *La teoría literaria contemporánea*, Raman Selden, Peter Widdowson y Peter Brooker dedican varios capítulos a estas cuestiones y hacen una distinción entre teorías feministas, teorías poscolonialistas, teorías gays, lesbianas y *queer*. Véanse: “6. Teorías feministas” (pp. 151-184), “9. Teorías poscolonialistas” (pp. 267-292) y “10. Teorías gays, lesbianas y *queer*” (pp. 293- 320); en Raman Selden *et al.*, *La teoría literaria contemporánea*. Esta cuestión se abordará en el segundo capítulo del presente trabajo en los apartados “1.5. Otras aproximaciones” y en “1.6. Balance del recorrido”.

¹³⁰ Gioconda Belli, *El ojo de la mujer*, pról. José Coronel Urtecho, Madrid: Editorial Visor, 2001.

¹³¹ Consuelo Miranda Albónico, “Gioconda Belli: *El ojo de la mujer*”, *Mapocho. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, 36 (1994), p. 85.

las mujeres se las ha convertido en ausencia dentro de la cultura dominante¹³².

En este contexto, el feminismo se erige al menos en un principio, como un acontecimiento político y epistemológico: “político porque desafía el orden de la sociedad patriarcal, epistemológico porque pone en tela de juicio la estructura de sus representaciones.”¹³³

La mujer se mira entonces al espejo y se explora. Gioconda Belli y Ana Istarú, se exploran y exploran el mundo como dos Evas redimidas que reescriben la historia del *Antiguo Testamento*, para convertir la vida no en carga sino en una continua celebración. Y lo hacen a través de un erotismo elemental que todo lo envuelve. En sus versos, el espacio inmediato se entremezcla con el imaginado creando una nueva geografía en la que el deseo aparece como motor del discurso; pero también, el tiempo propio del yo poético, de la realidad que lo circunda y del imaginario que construyen Belli e Istarú respectivamente. Éstos se entremezclan y nos muestran que a pesar de la aparente fragilidad del ser humano y su contingencia, el espacio poético sirve también para construir un sustrato común que no es otro que el de la identidad. Desde éste, el pasado y el presente establecen un diálogo en el que las diferencias pueden ser asumidas como algo enriquecedor. La poesía de Gioconda Belli y Ana Istarú es por lo tanto una poesía de praxis y no una arqueología de las diferencias entre hombres y mujeres, hombres de diferentes razas o habitantes del Primer y el Tercer Mundo.

¹³² Craig Owens, “El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo”, *La posmodernidad*, p. 121.

¹³³ Hal Foster, “Introducción al Postmodernismo”, *La posmodernidad*, p. 14.

4. LUCES Y SOMBRAS EN EL *NUEVO MUNDO*: CLAVES PARA UNA POÉTICA DE LA POSMODERNIDAD EN HISPANOAMÉRICA Y CENTROAMÉRICA

La escritura poética de Pablo Neruda evidencia según José Joaquín Brunner que “la verdad y la sustancia hispanoamericanas son *mágico-reales*”, haciendo alusión a aquello que se encuentra “por detrás y por debajo de su aparente cultura moderna, las culturas interiores y originarias siguen intactas”¹³⁴. Por su parte, el cubano Alejo Carpentier se pregunta en el prólogo de su novela *El reino de este mundo*: “¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso?”¹³⁵. Tanto lo mágico-real como lo real-maravilloso aluden a la realidad americana como algo diferente.

Ahora bien, cabe preguntarse si esta percepción está a su vez determinada por el deseo europeo de proyectar sobre el territorio americano la utopía. A este respecto, Carlos Fuentes explica que América

antes de ser descubierta, ya había sido inventada en el sueño de una búsqueda utópica en la necesidad europea de encontrar *là bas*, una isla feliz, una ciudad de oro. ¿Es de extrañar que uno de los rasgos más significativos de la imaginación literaria latinoamericana sea la aventura en pos de Eldorado —Carpentier—, del paraíso patriarcal— Rulfo y García Márquez—, de una identidad original, —Asturias— o de una helada mitificación —Borges— que se encuentra más allá de la

¹³⁴ Niall Binns, *Un vals en un montón de escombros*, p. 43. Niall Binns resume así las cuatro visiones que explica Brunner quien niega la existencia de la modernidad en América que podemos encontrar desarrolladas en José Joaquín Brunner, *Un espejo trizado: Ensayos sobre cultura y políticas culturales*, Santiago de Chile: Editorial Clacso, 1988, p. 242.

¹³⁵ Alejo Carpentier, *El reino en este mundo*, Barcelona: Editorial Seix Barral, 2001, p. 12.

pesadilla histórica y de la esquizofrenia cultural? Eternamente dual, la cultura latinoamericana propone sus imágenes conflictivas como verdades absolutas.¹³⁶

Según Gabriela N. Ricci Della Grisa se trata de una imagen que nace de la herencia judeo-cristiana-helénica-arábica y su conjunción con la modernidad, así como el espíritu medieval español del siglo XV. Dice la estudiosa:

Es esta imagen la que, a través de los tiempos y englobando consigo también las raíces autóctonas de la nueva tierra, germinará —como veremos— en una síntesis de feliz racionalidad y misticismo, de Logos y Mitos, que dará origen a lo que hoy se denomina (desde una perspectiva cultural) *mestizaje*.¹³⁷

Millares completa la visión problemática de Hispanoamérica diacrónicamente añadiendo al “antiguo hechizo de la utopía”, “de otro lado, la existencia de tres descubrimientos de América: el de los europeos frente al Nuevo Mundo, el de los propios americanos —desde la diáspora— y, finalmente, el de la aldea global, que desde la entrada hispanoamericana en los circuitos de la cultura occidental, con el *boom* sesentista, alumbra un sector antes relegado a sus márgenes”¹³⁸.

¹³⁶ Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, México: Editorial Joaquín Mortiz, 1974, pp. 67-68.

¹³⁷ Graciela N. Ricci Della Grisa, *Realismo mágico y conciencia mítica en América Latina*, Buenos Aires: Editorial Fernando García Cambeiro, 1985, p. 18.

¹³⁸ Selena Millares, “En el nombre de América”, *Rondas a las letras hispanoamericanas*, p. 20.

4.1. *Del paraíso vivido a la llegada de Cronos: (im)pactos de los europeos en el Nuevo Mundo*

En su obra *El continente de los siete colores* Germán Arciniegas incluye un desgarrador y profético pasaje sobre la conquista española del libro sagrado de los mayas, el *Popol Vuh*:

Come, come, tienes pan;
bebe, bebe, tienes agua;
en ese día el polvo se apodera de la tierra
en ese día la peste cubre una faz de la tierra,
en ese día se levanta una nube,
en ese día un hombre fuerte se apodera
del país,
en ese día las casas caen en ruinas,
en ese día la tierna hoja es destruida,
en ese día hay tres signos en el árbol,
en ese día tres generaciones penden allí,
en ese día se levanta la bandera del combate,
y se dispersan (los hombres) lejos, por los bosques.¹³⁹

Este sentir apocalíptico marca el comienzo de la historia de un mestizaje que guarda dolor y enriquecimiento mutuo al tiempo que señala un salto, una fractura vertical para los americanos que tiene una profunda resonancia ontológica y epistemológica¹⁴⁰.

¹³⁹ Germán Arciniegas, *El continente de los siete colores. Historia de la cultura de América Latina*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1970, p. 651.

¹⁴⁰ A la luz de las palabras de Jean Franco se puede deducir que para la estudiosa esta fractura ha sido irreparable en tanto que “América Latina carece de una historia porque carece de una ontología; en consecuencia es insignificante”, por lo que es necesario que la creatividad respecto al Nuevo Mundo, no sea reducida a una ontología. Esta idea lleva a una clara reivindicación de la pluralidad; en Elizabeth Garrels, “Resumen de la discusión”, en Ángel Rama, ed., *Más allá del boom: literatura y mercado*, Argentina: Folios Ediciones, 1984, p. 312.

Tal y como explica Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*, el advenimiento del catolicismo o más bien, su forzosa implantación por parte de los españoles supone que el sacrificio y la idea de salvación que antes en las culturas precolombinas eran colectivos, ahora se vuelven personales. Lo esencial entonces era asegurar la continuidad de la creación. La muerte era entendida como el fin inevitable de un proceso natural frente a la muerte hoy, que se erige ya no como tránsito, “sino como gran boca vacía que nada sacia” y “habita todo lo que emprendemos”¹⁴¹.

Frente a la idea de continuidad propia de las culturas precolombinas y la creencia de que sólo los dioses son libres, el hombre occidental se erige en el marco de la tradición judeo-cristiana como amo de la naturaleza y dentro de la ya mencionada presencia del individualismo, uno de los vectores principales de su praxis vital; lo racional se impone angustiosamente en un intento por soñar un control total sobre el mundo y la llave de sus misterios. No obstante, el regreso del antiguo “Desorden Original” es, según Octavio Paz, una amenaza que obsesiona a las conciencias¹⁴².

En las culturas precolombinas el espacio y el tiempo estaban ligados y formaban una unidad inseparable. Si bien nosotros los disociamos, para ellos había tantos “espacios-tiempos” como combinaciones poseía el calendario sacerdotal. Y cada uno estaba dotado de una significación cualitativa particular, superior a la voluntad humana. Religión y destino regían su vida, como moral y libertad presiden la nuestra¹⁴³.

¹⁴¹ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, en *Obras completas V. El peregrino en su patria. Historia y política*, Barcelona: Editorial Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, 2002, pp. 93-95.

¹⁴² Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, p. 66.

¹⁴³ *Ibid*, pp. 93-94.

4.2. Libertad bajo palabra: *itinerarios de la búsqueda del ser americano*

Religión y destino, moral y libertad, entre otros, entran en permanente contradicción en el seno del ser hispanoamericano e integran la génesis de una enriquecedora pero contradictoria dinámica alrededor de la cual se fragua la identidad hispanoamericana. Y es tras la Independencia, cuando comienza a materializarse en el seno de las colonias emancipadas esta dialéctica que pronto se traduce en un debate que se extiende hasta nuestros días y que ha quedado plasmado en una rica tradición ensayística, que encuentra su punto inicial más álgido en el siglo XIX con las aportaciones de José Martí, quien descubre la existencia de una América mestiza y defiende la vertiente positiva y enriquecedora de dicho mestizaje. La propuesta *martiana* aboga por la educación y el diálogo entre culturas y razas como vía para superar las limitaciones de la herencia colonial, tal y como señala Teodosio Fernández¹⁴⁴.

El sustrato precolombino y las culturas indígenas encuentran en la primera vanguardia, que coincide en el tiempo con las vanguardias históricas europeas, que se generan en el seno del modernismo hispanoamericano, tras la Revolución Mexicana, un campo en el que florecer. Esta vez para romper entre otras, la europeizante dicotomía de civilización y barbarie¹⁴⁵ que queda

¹⁴⁴ Teodosio Fernández, “Reflexiones del siglo XX: el ensayo”, en Teodosio Fernández *et al.*, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid: Editorial Universitas, 1995, p. 139.

¹⁴⁵ Elizabeth Garrels insiste en la idea de la oposición entre civilización y barbarie “con tendencia a asociarla a un proyecto nacional burgués que contempla el destino de América Latina en términos de criterios elaborados en Europa, y que es descriptivo de una burguesía europea y de un desarrollo capitalista”, en Elizabeth Garrels, “Resumen de la discusión”, *Más allá del boom*, p. 315.

victoriosamente disuelta en la década de los 30, tal y como muestra la producción poética de aquellos años, que confirma a través de distintas propuestas cómo Hispanoamérica, “Nuestra América”, como la llamó Martí es un territorio mestizo.

El verbo poético que ya iniciara una simbólica emancipación con el modernismo supera así el decadentismo que reinaba a finales del siglo XIX y se diversifica en un viaje que tiene como máxima la exploración en aras de una búsqueda que no es sino la de las raíces. Con ella, el territorio hispanoamericano lucha por dejar de existir únicamente como espacio europeo de las utopías y la amenaza norteamericana que disfraza de panamericanismo su deseo por neocolonizar a las antiguas colonias españolas.

4.3. La diáspora como viaje a la semilla: en busca de la realidad hispanoamericana

Esta búsqueda de la esencia hispanoamericana alcanza otro de sus puntos álgidos en la vanguardia. Una parte del Nuevo Mundo queda a la sombra de los dictadores, lo que fuerza a muchos intelectuales entre ellos, al cubano Alejo Carpentier, a huir de su país. Junto a Carpentier, el guatemalteco Miguel Ángel Asturias y el venezolano Arturo Uslar Pietri, entre otros —que comparten su condición de exiliados forzosos y un infinito amor por su tierra americana—, se encuentran en París. La capital francesa es el escenario en el que la discusión sobre la naturaleza hispanoamericana cuaja en una de sus formas más discutidas, apasionantes y fecundas: lo real maravilloso, que a partir de entonces se desvela como esencial de lo hispanoamericano, tanto para explicar el pasado restableciendo un vínculo necesario y conciliador con lo precolombino como del sujeto hispanoamericano actual. Lo real maravilloso o el realismo mágico como luego se le

llamará, muy pronto se concreta en las poéticas de aquellos años, fundamentalmente en la narrativa: tanto en la novela como en el cuento, género de primer orden, al igual que el ensayo en el *Nuevo Mundo*.

En este contexto, el prólogo que Carpentier escribe para *El reino de este mundo* posee una importancia singular. En él, el escritor cubano explica el concepto y su razón de ser como propio y genuino del territorio hispanoamericano. El cubano no duda en afirmar que lo real maravilloso “es patrimonio de América entera, donde todavía no se ha terminado de establecer, por ejemplo, un recuento de cosmogonías”¹⁴⁶ y que aún se encontraba lejos de “haber agotado su caudal de mitologías”¹⁴⁷. De esta manera, frente a los intentos de los surrealistas franceses, que según Carpentier buscan artificialmente lo real maravilloso según el escritor, éste aparece en territorio americano de forma natural aunque “presupone una fe”¹⁴⁸. El autor de *El reino de este mundo* considera las técnicas surrealistas meros juegos de laboratorio literario que dan muestra del agotamiento de lo fantástico en territorio europeo. Tal y como explica José Miguel Oviedo: “Carpentier pone el acento en el término de lo *real*, queriendo decir que lo verdaderamente *maravilloso* está en la realidad americana, fruto de un rico proceso de simbiosis históricas, que alteran los ciclos de historiografía europea”¹⁴⁹.

¹⁴⁶ Alejo Carpentier, *El reino de este mundo*, p. 9.

¹⁴⁷ *Ibid*, p.11.

¹⁴⁸ *Ibid*, p. 8.

¹⁴⁹ José Miguel Oviedo, “Las arquitecturas barrocas de Carpentier”, *Historia de la literatura hispanoamericana 3. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*, Madrid: Editorial Alianza, p. 510. Esta alteración de los ciclos de la historiografía europea en parte combatida por la resistencia y la supervivencia de lo precolombino que permanece en la base de lo que Neruda denomina “culturas interiores y originarias” dota a Hispanoamérica de una tierra en la que “la magia se sostiene” y todo se mezcla desde

Este sentido casi religioso de lo maravilloso adscrito a la realidad americana, se concreta en la siguiente explicación dada por el escritor cubano resumida por José Miguel Oviedo:

Pero es que muchos se olvidan, con disfrazarse de magos a poco costo, que lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de la exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de “estado límite”¹⁵⁰.

Parece así que estamos ante una experiencia que posee una clara naturaleza liminar. América Latina deja de ser espacio de utopías para Europa como ya hemos visto pero se erige por sí misma, en su propia creación artística como frontera del plano de lo real y de lo imaginario en el que el natural tránsito de un plano a otro es posible; queda consolidada así su doble condición de margen. Hispanoamérica es margen del mundo civilizado: de Occidente, antigua metrópoli; y de Estados Unidos, máximo

los tiempos de la conquista, tal y como explica Arciniegas: “Lo negro, lo indio, lo siciliano, lo gitano, lo chino, el escepticismo, la teosofía, lo que viene de los aquelarres españoles, todo viaja,

la religión católica, es un cóctel, una mezcolanza, un rabo de gallo, un enredo que tiene resonancia en la vida común, que hace apariciones sorprendentes en el folklore, contagia la vida política: llena páginas, en las novelas y pone claves en la poesía y acentos en la música”; Germán Arciniegas, *El continente de los siete colores*, p. 662. No olvidemos además, tal y como explica Octavio Paz, que antes de la llegada de los europeos, América amparaba un gran número de culturas y pueblos; en Octavio Paz, *El laberinto de la soledad, Obras completas V*. Cabe completar esta idea comentando que el mismo Hegel descarta a América Latina “por considerar que está en la recámara de la historia”; en Elizabeth Garrels, “Resumen de la discusión”, *Más allá del boom*, p. 315.

¹⁵⁰ José Miguel Oviedo, “Las arquitecturas barrocas de Carpentier”, p. 511.

exponente del capitalismo y nueva amenaza, que parece disputarse con el territorio occidental el control de las materias primas y la mano de obra que les permitan ampliar su poder en el mercado mundial, al tiempo que en ocasiones parecen impedir el desarrollo pleno de unos países cuya economía parece estar cada vez más en manos extranjeras. Esto es especialmente visible en Costa Rica, la patria de Ana Istarú, que a partir de los años ochenta instaura unas feroces políticas neoliberales. Pero Hispanoamérica es igualmente margen por la realidad que vive, que parece resistirse a terminar de ingresar en la historia universal, opinión que difiere de la de Moreno Durán, quien señala la entrada de Hispanoamérica en la historia universal en el periodo de la modernidad¹⁵¹. En su búsqueda emerge inevitablemente la herencia a la que antes fue imposible acceder, la de las culturas precolombinas que como muy bien explica Octavio Paz, se encontraban inscritas en un sentido del devenir temporal completamente distinto que defendía una continuidad y una fusión íntima del hombre con la naturaleza.

4.4. El Nuevo Mundo en la aldea global: de la ensoñación a la entrada en los mercados

En la década de los sesenta la revolución cubana insufla los canales intelectuales hispanoamericanos de optimismo, y el deseo y la esperanza de una utopía como algo conquistable o reconquistable según se mire, que continúa para muchos siendo posible. Frente a la

¹⁵¹ Moreno Durán distingue dos momentos “en la búsqueda de la ontología americana: el primero supone un compromiso con la universalidad, identificada con lo europeo y opuesto a lo español, que se ve como marginalidad de aquella cultura; el segundo significa el ingreso de América en la historia universal para incorporarse a la crisis de la modernidad con todas sus consecuencias”; en Rafael Humberto Moreno-Durán, *De la Barbarie a la Imaginación*, Barcelona, Tusquets, 1976, p. 49. Efectivamente, hay un intento de integración, pero en mi opinión, éste es únicamente parcial.

imposibilidad de los metarrelatos que Lyotard considera ahora inviables al estar fundados sobre un estatuto de la realidad de base racional en Occidente, los grandes relatos en Hispanoamérica nacen en este periodo a la luz de lo real maravilloso y aspiran a la totalidad¹⁵². Vargas Llosa describe este tipo de escritura como “una prosa que va más allá y que gobierna al escritor” y que no duda en comparar con la poesía¹⁵³.

En este contexto, la obra del argentino Jorge Luis Borges, cuya formación se reparte entre Hispanoamérica y Europa, adquiere una gran importancia para entender la naturaleza de nuestra exposición. A Borges le debemos, según Germán Arciniegas, el descubrimiento de “la Europa mágica transfigurada en el filtro de América”¹⁵⁴, empresa que ya fuese iniciada entre otros, por Carpentier, quien en *El reino de este mundo* no duda en transfigurar la realidad europea a través del filtro de lo real maravilloso¹⁵⁵.

¹⁵² Frente a la opinión aquí plasmada, es interesante incluir la de Elizabeth Garrels, quien afirma que a falta de una consolidada clase media como sucedía en los países del Primer Mundo, en Hispanoamérica es el novelista el que “reemplazaba a la burguesía nacional en cuanto a encontrar la realidad como *padre de la patria*”. Esta opinión sobre la función del escritor se complementa con la visión de Antonio Skármeta para quien “los latinoamericanos siempre habían tenido la sensación de moverse en una realidad evasiva, una realidad sin centro”, por lo que “los escritores, por definición, tenían que crear un orden.”; en Elizabeth Garrels, “Resumen de la discusión”, *Más allá del boom*, p. 318.

¹⁵³ El peruano se refiere así a la narrativa de este periodo en una charla dada el jueves 19 de mayo de 2005 en La Casa de América.

¹⁵⁴ Germán Arciniegas, *El continente de los siete colores*, p. 667.

¹⁵⁵ En el capítulo primero de la parte IV de la citada novela, titulado “La noche de las estatuas”, el escritor cubano, así lo hace a través del esclavo negro Solimán cuando se pasea por la noche por la villa romana: “Una noche en que Solimán y la piamontesa habían quedado solos en la cocina por lo tardío de la hora, el negro muy ebrio, quiso aventurarse más allá de las estancias destinadas al servicio”. Más adelante dice: “Solimán creyó advertir que una de las estatuas había bajado un poco el brazo. Algo inquieto, arrastró a la piamontesa hacia una escalera que conducía a los altos. Ahora

Asimismo, Borges es capaz de poner de relieve en su obra las limitaciones del lenguaje. Según el autor de *El Aleph*, tal y como explica Teodosio Fernández, “lo que creemos un cosmos, un orden, no es sino una sistematización arbitraria, derivada de un conocimiento siempre parcial”¹⁵⁶. Esta aserción reafirma la necesaria crisis del estatuto de realidad que postula Lyotard sobre el que se sustenta el proyecto moderno en Occidente, al tiempo que reivindica la relatividad del discurso y del lenguaje; por lo que se puede decir que trata de llenar la cuestión de la indecibilidad y reivindica la presencia de la fantasía en la literatura como vía necesaria para superar las limitaciones de un lenguaje que tampoco puede aprehender la realidad por su condición de arbitrariedad.

Los grandes relatos de las novelas totales del *boom* desde esta perspectiva aspiran a explorar la realidad integrando la fantasía como parte de ella en la línea iniciada por Carpentier, Uslar Pietri o Asturias en la vanguardia. Por ello están inscritos en esta aludida naturaleza liminar pero igualmente marginal. En ellos, lo real y lo maravilloso aparecen intrínsecamente unidos como la cara y la cruz de una misma realidad, a menudo innombrable, y pueden ser entendidos como un desafío y un intento de escribir lo indecible, que parece quedar a su vez inscrito sobre una realidad conocida en la que se entrevé una forma de caos inexplicable. Esto pone de nuevo de manifiesto la relativa viabilidad del proyecto moderno en territorio americano, abanderando la necesidad extrapolable a otras geografías, como pueden ser la realidad de Occidente y los Estados Unidos de explorar lo real, a través de modelos alternativos. Ahora bien, cabe preguntarse si el realismo mágico al insistir en la

eran pinturas las que parecían salir de la pared y animarse”; Alejo Carpentier, *El reino de este mundo*, pp. 134-135.

¹⁵⁶ Teodosio Fernández, “Reflexiones del siglo XX: El ensayo”, *Historia de la literatura hispanoamericana*, pp. 155.

dimensión mítica del mundo latinoamericano lo condenaba a permanecer fuera de la historia.

El mundo industrializado, inmerso en la crisis del proyecto de la modernidad y el irremediable advenimiento de la posmodernidad es testigo de una licuefacción que hace a los márgenes accesibles y zonas susceptibles de ser ahora contempladas y leídas, o dicho de otra manera: ante la oscuridad de un centro que se tambalea, los márgenes quedan alumbrados en detrimento de un canon que sufre los embates de la contracultura, y el énfasis en la intertextualidad o el pastiche como alternativa a la angustia de las influencias.

Es entonces cuando se produce el éxito editorial de la obra narrativa de un grupo selecto de escritores hispanoamericanos, bautizado como el *boom*, entre los que destacan Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes o Julio Cortázar. En este contexto es necesario preguntarse, tal y como lo hace David Viñas en *Más allá del boom: literatura y mercado*:

¿Fue acaso el búm la voz privilegiada que le otorgó el oído metropolitano al cuerpo de América Latina? ¿Fue el búm la única voz, privilegiada e impuesta o manipulada, que el imperialismo cultural y la academia metropolitana querían escuchar de América Latina?¹⁵⁷

El *boom* abre igualmente la puerta por parte de Occidente y de Estados Unidos —este último sumido en una profunda crisis especialmente por la guerra de Vietnam— a un interés por la cultura hispanoamericana que se erige como un espacio discursivo alternativo. Julio Ortega opina en este sentido que Hispanoamérica es el espacio por excelencia del discurso del otro: “Quizás en América Latina, por una larga, probada capacidad de resistencia y

¹⁵⁷ Elizabeth Garrels, “Resumen de la discusión”, *Más allá del boom*, pp. 297-298.

redefinición, podamos incluso abrir un espacio discursivo alternativo (el discurso otro, no sólo otro discurso) sobre las identidades de la postmodernidad periférica. Esta “identigrafía” vendría a ser un lugar privilegiado de la discursividad nuestra”¹⁵⁸.

4.5. Hispanoamérica posmoderna: lo particular, lo universal y los ecos de un margen ignorado

Sin embargo, la década de los setenta terminó con las esperanzas puestas por muchos en el proyecto revolucionario de Fidel Castro, al tiempo que Hispanoamérica vivió la instauración de las dictaduras primero en Chile, pero también en Uruguay o en Argentina, países que fueron escenario de duras represiones. De esta manera, “en la medida en que la realidad descubría sus limitaciones, se adquiría conciencia de que la fantasía había servido a menudo para ocultar las carencias y justificar las derrotas”¹⁵⁹. Tanto Teodosio Fernández como Elizabeth Garrels o Antonio Skármeta entre otros, comparten la idea de que estos autores con su escritura mítica habían condenado al territorio hispanoamericano a permanecer al margen de la historia. Por ello, se ha llegado a afirmar, de forma quizá un tanto extrema, que el *boom*, “abandonó la historia en búsqueda de la trascendencia y el mito, estaba menos cerca de la realidad que el neo-regionalismo”¹⁶⁰; y no se puede olvidar que es en este periodo en el que se evidencia de una forma más acusada la imposibilidad del lenguaje de plasmar la realidad,

¹⁵⁸ Julio Ortega, “Identidad y postmodernidad en América Latina”, *Guaragao: revista de cultura latinoamericana* 1 (1997), Barcelona: Ediciones del Centro de Estudios y de Cooperación para América Latina, p. 5.

¹⁵⁹ Teodosio Fernández, *Literatura Hispanoamericana. Sociedad y cultura*, Madrid: Editorial Akal, 1998, p. 64.

¹⁶⁰ Elizabeth Garrels, “Resumen de la discusión”, *Más allá del boom*, p. 312.

que ya señalara Borges para reivindicar la necesaria presencia de la imaginación.

La sombra del desencanto se cierne sobre el *Nuevo Mundo* que se repliega, y desde el compromiso y la solidaridad, busca nuevas vías de expresión, acordes a los nuevos tiempos, que acercan al recién alumbrado margen a la hibridez y a soluciones más radicales que lo diferencian de la posmodernidad de los países posindustrializados, en tanto que de ninguna manera caen en la indiferencia y en la anestesia evasiva que Lipovetsky¹⁶¹ denuncia de estas sociedades, aunque la desigualdad entre clases sociales es cada vez mayor y lo local, unido a la influencia de los *mass media*, queda materializado frente a una indecibilidad que opta, dentro de las máximas señaladas por Paz de la angustia y la ironía, por soluciones de distinto tipo. Pero que sobre todo, abre las puertas a lo más cercano, tal y como explica Antonio Skármeta: “atraídos por las táctiles posibilidades de ayudar a profundizar la democracia, asediados por las imágenes televisivas, cosmopolitizados por los viajes, encontramos en el lenguaje coloquial la herramienta adecuada para trabajar la realidad. Abierta la palabra a las calles, a las cosas, al prójimo, el acto literario se democratizaba”¹⁶². No obstante, Skármeta —y después Niall Binns— considera crucial “hacer hincapié en la fuerza de cada contexto específico como condicionamiento de la recepción de la nueva narrativa y de la producción literaria”¹⁶³, a lo que me parece conveniente añadir las circunstancias de composición en las que el autor escribe.

¹⁶¹ Gilles Lipovetsky, *La era del vacío*.

¹⁶² Antonio Skármeta, “Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano”, *Más allá del boom*, p. 270.

¹⁶³ *Ibid*, p. 276. Efectivamente, es necesario atender al contexto de producción y de recepción de la obra literaria. Nótese que a pesar del predominio y la conquista de lo cotidiano y la impureza del lenguaje o la penetración de los *mass media* en la literatura de la época, más allá del *posboom* encontramos una clara y feliz pervivencia que en

Pero más que hablar de localismos cuando nos referimos a Hispanoamérica —margen como ya hemos visto de las sociedades posindustriales, haciendo honor a su naturaleza marginal, pero igualmente liminar en la que con la llegada de las primeras vanguardias la tradición de la ruptura no tarda en instaurarse y en la que la hibridez llega a tocar de lleno la frontera entre los géneros literarios¹⁶⁴—, es conveniente referirse a una pluralidad que invita a

algunos casos coincide con la literatura escrita por mujeres, de lo real maravilloso, ahora llamado por muchos realismo mágico y que he preferido denominar en este caso *mítico* y que a menudo se entremezcla en productos literarios con la cultura popular, la parodia o el pastiche, tal y como explica Elzbieta Sklowdowska, *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1060-1985)*, Ámsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, pp. 141-168. Dada la existencia de la ya aludida hibridez y la presencia de la parodia, bien se pudiera hablar en muchos casos de escritura pero igualmente de la reescritura de lo mítico que en su versión más extrema es invertido, como sucede en la obra de José Donoso titulada *El lugar sin límites*.

Por su parte, Eduardo Becerra habla de la presencia de lo mítico casi como una constante en la narrativa escrita por mujeres; en Eduardo Becerra, "La narrativa femenina", *Historia de la literatura hispanoamericana*, pp. 393- 396. Esta situación está presente en la escritura narrativa de Gioconda Belli pero igualmente en la producción dramática de Ana Istarú. Véase la concepción circular del tiempo entre otras, en *La mujer habitada* de Belli en cuyas páginas queda reflejada la feliz convivencia de Lavinia y la india Itzá, que ahora habita el naranjo del jardín de la arquitecta, por ejemplo; en Gioconda Belli, *La mujer habitada*, Madrid: Editorial Salamandra, 2002. Pero igualmente en la obra de teatro *Madre nuestra que estás en la tierra* de Istarú en la que la abuela fallecida aparece en escena y que mucho recuerda por la naturaleza de sus apariciones, así como por la presencia de tres generaciones de mujeres a *La casa de los espíritus* de la chilena Isabel Allende; en Ana Istarú, *Madre nuestra que estás en la tierra*, *Revista teatral Escena*, 20/21 (1989), San José, pp. 24-25.

Como se verá más adelante, hay una parte de la crítica que ha insistido en la naturaleza liminar de la escritura de la mujer, como por ejemplo Roberta Ann Quance, "En el umbral: lo liminar y lo sagrado en la representación de la mujer", en *Mujer o árbol. Mitología y modernidad en el arte y la literatura de nuestro tiempo*, Madrid: Editorial La balsa de la Medusa, 2000, pp. 209-238.

¹⁶⁴ Selena Millares afirma que "la ruptura de los cánones que impone cada género, a partir de la permeabilidad y la hibridación, constituye un síntoma antiguo de las letras

hablar de “particularidades”¹⁶⁵ y de “una realidad sin un centro”¹⁶⁶. Tal y como explica Alexandra Jiménez: “América Latina misma es, por ello, tanto una construcción discursiva y vueltas a ligar, de manera compleja y desigual”¹⁶⁷.

De esta manera, George Yúdice en su artículo titulado “¿Puede hablarse de una posmodernidad en América Latina?”, tal y como explica Niall Binns, indica que “sí, siempre que se entienda por postmodernidad las respuestas y propuestas estético-ideológicas locales (étnicas, religiosas, etc.) frente y dentro de la transnacionalización capitalista”¹⁶⁸. Esto determina a su vez la naturaleza de un marco desde el cual es posible aplicar la definición de posmodernidad acuñada por Selden, Widdowson y Brooker a la que me he referido en el apartado del presente trabajo “1.2. Sobre el término *posmodernidad*” y que permite y hace necesario a su vez, situar cada una de las manifestaciones artísticas hispanoamericanas en un marco de la posmodernidad, acorde con la ya aludida transnacionalización capitalista, como se ha razonado a la hora de plantear la aproximación y el análisis de las escrituras poéticas de Gioconda Belli y Ana Istarú en el citado apartado.

La tensión de lo particular que se opone a lo universal se concreta en los círculos intelectuales en los años ochenta, que

hispanoamericanas”, que se encuentra “presente ya en esos primeros textos fundacionales que bajo el nombre —o disfraz— de *crónicas* y *relaciones*, se enlazaban con la fabulación y la ficción”. En Selenia Millares, “En el nombre de América”, *Rondas a las letras hispanoamericanas*, pp. 19-20.

¹⁶⁵ Elizabeth Garrels, “Resumen de la discusión”, *Más allá del boom*, p. 309.

¹⁶⁶ *Ibid*, p. 319.

¹⁶⁷ Alexandra Jiménez, “Identidades imaginarias (discurso filosófico, crítica cultural y postcolonialidad: el caso de Costa Rica)”, *El debate de la postcolonialidad en Latinoamérica*, p. 262.

¹⁶⁸ Niall Binns, *Un vals en un montón de escombros*, p. 49. George Yúdice desarrolla esta cuestión en George Yúdice, “¿Puede hablarse de postmodernidad en América Latina?”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 29 (1989), pp. 105-128.

claramente favorecen el uso del primer término para definir la realidad hispanoamericana frente al segundo, que para muchos posee, a pesar de la ya consolidada iluminación de los márgenes, connotaciones eurocéntricas e incluso racistas. En torno al concepto de lo universal, pendía una malla semántica que lo relacionaba con lo cosmopolita, la metrópoli, lo abstracto, lo unificado, lo homogéneo, la ontología, el mito, la hegemonía, lo dominante, la burguesía, el imperialismo, el purismo, lo clásico, el humanismo, lo racional pero también con el *boom*. Sin embargo, el término particular era asociado a la pluralidad, lo transcultural, la realidad, lo histórico, el *surrealismo* y lo histérico, el regionalismo, lo ideolético, la clase social y los silenciados y excluidos. Se trata sin duda alguna de palabras que representan valores y posiciones pero que en cualquier caso, poseían para algunos críticos y escritores tintes de alabanza y para otros eran claramente anatemas. A este respecto Swartz y Márquez denuncian que el tema representa “un dilema falso: una falsificación del proceso intelectual, el cual no es doble sino dialéctico (Swartz), o una formulación impropia de lo que en realidad es el problema de quien tiene el poder para definir tales categorías (Márquez)”¹⁶⁹.

Frente a la opción democrática a la que alude Skármeta, encontramos a aquellos que optan por “una orientación intimista” a la que se refiere Teodosio Fernández en su obra *Literatura Hispanoamericana. Sociedad y cultura*¹⁷⁰. Ambas tendencias encuentran en territorio hispanoamericano su concreción en el ámbito de lo poético, en un amplio abanico que Selena Millares define bajo el denominador común de la incorporación de la poesía al devenir temporal y al contacto con la impureza, lo que puede relacionarse a su vez con las tres “orientaciones esenciales”

¹⁶⁹ Elizabeth Garrels, “Resumen de la discusión”, *Más allá del boom*, pp. 309-310.

¹⁷⁰ Teodosio Fernández, *Literatura Hispanoamericana. Sociedad y Cultura*, p. 64.

señaladas por Millares: la poesía irrealista, la poesía conversacional y la trascendentalista que tal y como afirma la estudiosa “no configuran compartimentos estancos pero aportan una vía metodológica para abordar su análisis”¹⁷¹. Por su parte, Niall Binns se adscribe a las opiniones de Octavio Paz y opta por hablar de dos líneas poéticas o academias en el caso de la poesía en lengua española: el *realismo socialista* y aquella de los vanguardistas arrepentidos¹⁷². Las aportaciones de los dos países a los que pertenecen las escritoras cuya producción poética se aborda en este caso —Nicaragua, patria de Gioconda Belli y Costa Rica, tierra de Ana Istarú— se inscriben, en la segunda mitad del siglo XX, en la estela de la llamada poesía conversacional dentro de la que se puede incluir el exteriorismo y en la de la poesía trascendentalista, dentro de la quedaría inscrito el trascendentalismo, como tendencias dominantes en ambos panoramas nacionales respectivamente. Se hablará de ellas con la debida profundidad en el tercer y cuarto capítulo del presente trabajo de investigación, dedicado uno a la poesía de Gioconda Belli y el otro a la de Istarú.

4.6. De los márgenes de América Latina: Centroamérica o la voz silenciada

Tanto en la historia universal como en la hispanoamericana, tras el protagonismo vivido por Rubén Darío, máxima figura del modernismo, la producción literaria centroamericana, que ha sido víctima a menudo de las circunstancias históricas y económicas, no

¹⁷¹ Selena Millares, “Conjetura, testimonio o transcendencia. El irrealismo poético”, *Historia de la literatura hispanoamericana*, p. 246.

¹⁷² Niall Binns, *Un vals en un montón de escombros*, p. 58. Binns se basa a su vez como ya se ha dicho en la propuesta de Octavio Paz que se encuentra en *Los hijos del limo*, p. 208.

ha recibido el reconocimiento necesario. La llegada de la posmodernidad no hace sino consolidar su condición de margen en Hispanoamérica, tal y como queda puesto de manifiesto en el *boom* en el que según Elizabeth Garrels y un gran número de críticos y escritores, de ninguna manera participa.

Así queda constatado en *Más allá del boom: literatura y mercado*, un volumen que da cuenta de la reunión organizada por el Latin American Program del Woodrow Wilson International Center for Scholars (Smithsonian Institution, Washington) con el objetivo de “analizar libremente las causas y las conquistas de un movimiento¹⁷³ que había alcanzado repercusión internacional, su relación con otras disciplinas del conocimiento y sus efectos sobre la evolución cultural de la sociedad latinoamericana”¹⁷⁴. En su resumen de la discusión, Elizabeth Garrels es rotunda en su afirmación de la condición marginal de Centroamérica en el marco de la literatura de América Latina: “América Central constituía un silencio dentro del discurso latinoamericano” junto a Brasil, lo que sitúa a ambas zonas dentro del marco de la literatura latinoamericana en el “discurso de la otredad”, tal y como afirma David Viñas¹⁷⁵. La voz de la mujer queda igualmente incluida bajo el membrete de “Exclusiones y silencios”, hecho que es enérgicamente denunciado por Jean Franco o Rosario Ferré en el transcurso del encuentro¹⁷⁶.

¹⁷³ Nótese que el texto se refiere al *boom*.

¹⁷⁴ Ángel Rama, ed., *Más allá del boom*, p. 9.

¹⁷⁵ Elizabeth Garrels, “Resumen de la discusión”, *Más allá del boom*, p. 323.

¹⁷⁶ *Ibid*, p. 322. Por su parte, Arturo Arias habla de un “mini-boom” de la narrativa centroamericana: “la década de los años setenta representó un auge en la narrativa centroamericana que podría equipararse al llamado *boom* de la narrativa del resto del continente en la década inmediatamente anterior. Aunque este fenómeno fue influenciado por el mencionado fenómeno continental, adquirió rasgos característicos propios. Sin embargo, éstos han sido poco estudiados por la crítica. Esto se debe, a

Asimismo, en el colofón a uno de los congresos de literatura centroamericana que se celebra periódicamente desde 1981 y cuyo compilador de actas es Jorge Román-Lagunas, encontramos igualmente presente este sentir que queda puesto de manifiesto por los propios escritores centroamericanos y los especialistas en el transcurso de dicho encuentro:

Nuestra literatura, normalmente desatendida por editores y académicos internacionales, ha subsistido en la sombra, a pesar de la riqueza de sus matices, estructuras y lenguajes. Construidas a partir del dolor, el desencanto, de la resistencia y la marginalidad, pero también a través del asombro y la esperanza, las palabras que nos nombran están allí, en muchos libros que esperan, acaso empolvados en alguna librería o biblioteca.¹⁷⁷

Por su parte, Karl Kohut explica que “en Europa América Central es un agujero negro”¹⁷⁸.

Este trabajo y las reflexiones aquí expuestas tienen como objetivo contribuir al alumbramiento de aquel territorio, que un día fue y sigue siendo —prueba de ello es su resistencia a dejar de lado su condición de enclave liminar en muchos sentidos— margen y que no es otro que Hispanoamérica. Pero sobre todo dar luz y voz a ese otro margen del margen: el territorio centroamericano y en

nuestro parecer, al hecho de que la literatura centroamericana aún sigue considerándose periférica al resto de la literatura latinoamericana (en la cual se suele examinar México y América del Sur; algunas veces, Cuba o Puerto Rico). En Arturo Arias, “Gioconda Belli la magia y / o del erotismo”, en Jorge Román-Lagunas, comp., *La literatura centroamericana. Visiones y revisiones. Memoria del primer Congreso de Literatura Centroamericana*, USA: E. Mellen Press, 1994, pp. 307-308.

¹⁷⁷ Jorge Román-Lagunas, comp., *Visiones y revisiones de la literatura centroamericana*, Guatemala: Editorial Óscar de León Palacios, 2000, contraportada.

¹⁷⁸ Amalia Chaverri, “América Central debe ser nombrada”, en Karl Kohut y Werner Makenbach, eds., *Literaturas centroamericanas hoy. Desde la dolorosa cintura de América*, Madrid: Vervuert, 2005, p. 202.

particular, Costa Rica y Nicaragua, cuyo verbo poético se erige como fundamental por su calidad y sus aportaciones para la construcción de la identidad del sujeto hispanoamericano en la entrada del siglo XXI. En este sentido es importante señalar que según Karl Kohut, salvo algunas figuras de reconocimiento internacional pertenecientes en su mayoría a Nicaragua y Guatemala, el resto de las literaturas de los países que integran el Istmo “permanecen a la sombra”¹⁷⁹.

Y lo hace a través del discurso de otra de las voces silenciadas que se erigen desde las lindes de la otredad y cuya contribución es notable en este contexto. Se trata del discurso poético de dos mujeres: Gioconda Belli y Ana Istarú, que han sido capaces de derribar estos muros y alzar su voz en el panorama de la poesía hispanoamericana. Su escritura y con ellas, la escritura de la mujer centroamericana, ha pasado a ocupar un lugar en el itinerario de las letras en el seno de la posmodernidad, y su aportación ha de ser considerada dentro de su condición femenina pero también más allá de ésta. A modo de apunte cabe destacar que tanto Belli como Istarú publican con Visor aquí en España y su obra poética pero también su obra en prosa han sido traducidas a varios idiomas y han sido merecedoras de premios nacionales e internacionales.

En su ensayo, *Del buen salvaje al buen revolucionario: mitos y realidades en América Latina* escrito hace unas décadas, Carlos Rangel proclamaba al pueblo hispanoamericano como “guías de la transición de la especie hacia un futuro de humanismo y fraternidad” y profetizaba: “Al cumplir su destino de mecanizar el mundo *los bancos puros* han puesto sin saberlo, las bases de un periodo nuevo, el periodo de la fusión y la mezcla de todos los

¹⁷⁹Amalia Chaverri, “América Central debe ser nombrada”, p. 203.

pueblos”¹⁸⁰, lo que erige en palabras de Rangel a Hispanoamérica como enclave de necesaria referencia y vector fundamental por su condición mestiza y su insaciable deseo de encontrar una forma conciliadora de convivencia y un diálogo saludable entre civilizaciones y culturas, en aras de redescubrir la esencia de la realidad. Si bien es cierto que las palabras de Rangel tienen una considerable carga de subjetividad, encontramos mucho más interesante la observación de Uslar Pietri que comenta Graciela N. Ricci della Grisa:

Según Uslar Pietri, la importancia del mestizaje cultural en cuanto fenómeno transhistórico, desautoriza el complejo de inferioridad latinoamericana. Y, en realidad, no sólo quita relevancia al problema sino que permite situar a Latinoamérica en un contexto occidental sin que ello implique la pérdida de su ser específico¹⁸¹.

Se quiere reivindicar así la contribución de esta escritura que llega desde un triple margen y que a través del verbo poético aporta un manto que entreteje significados y significantes, que buscan la armonía en una revisión aparentemente contemplativa pero que se erige en una escritura entendida como praxis vital; es posición y compromiso: puro humanismo de aquellos “que vierten su sudor / los que adelgazan sufren se deshojan / son argamasa dulce” porque “el hombre está inventándose y requiere / de la luz”¹⁸².

Se trata de una búsqueda no exenta de sufrimiento, en tanto que se desarrolla en el seno de unas sociedades y una realidad, la centroamericana, que ha vivido y vive acosada por las sombras de

¹⁸⁰ Carlos Rangel, *Del buen salvaje al buen revolucionario: mitos y realidades en América Latina*, Barcelona: Editorial Monte-Ávila, 1976, p. 134.

¹⁸¹ Graciela N. Ricci della Grisa, *Realismo mágico*, p. 86.

¹⁸² Ana Istarú, “El hombre está inventándose”, *La muerte y otros efímeros agravios*, pp. 62-63.

las guerras, la violencia, la amenaza del capitalismo, los desastres naturales y en definitiva, la amputación de la libertad en muchos casos. Un contexto en el que la situación de la mujer se agrava por el patriarcalismo tan arraigado que la hace permanecer en el silencio; y que ahora se reinscribe a través de las geografías de la piel primero, para hacerlo más tarde desde la transgresión como máxima pero también desde la reflexión entre otros, como agente clave en el marco de la posmodernidad, en tanto que es poseedora de un potencial capaz de deconstruir la modernidad¹⁸³.

La instauración de la ruptura como tradición, se ve así actualizada en este caso, por la transgresión en la década de los setenta en la voz de nuestras escritoras, entre otros, que comienzan entonces su andadura poética, como una pulsión sostenida que se distribuye y se reparte entre las coordenadas de la angustia y la ironía que son superadas en el espacio poético de Belli e Istarú en forma de dialéctica entre Eros y Tánatos. Una transgresión que según Gabriella della Grisa es una constante en la historia de la literatura hispanoamericana¹⁸⁴ y por otro lado, según la historia, es asimismo algo inherente a la propia naturaleza de lo latinoamericano. Por ello, es necesario ver de qué manera Belli e Istarú renuevan esta tradición. Otra de las razones por las que esta transgresión ha de ser indagada es porque si Zygmunt Bauman la

¹⁸³ Es necesario aquí precisar que en este contexto, me refiero a la modernidad en general y a la centroamericana en particular, con lo que pueda tener ésta en común con la modernidad que vivieran Occidente o Estados Unidos y que se trata como ya se ha visto de un tema problemático, cuya esencia creo que queda bastante bien reflejada en la siguiente anécdota recogida por Norma Mazzei, quien explica que cuando a Octavio Paz le preguntaron tiempo ha: “¿es realmente moderna la literatura latinoamericana? Respondí que sí lo era, aunque de una manera peculiar, advertía en ella la ausencia del pensamiento crítico que ha fundado el Occidente moderno”, en Norma Mazzei, *Postmodernidad y narrativa hispanoamericana*, Buenos Aires: Ediciones Filofalsía, 1999, p. 43.

¹⁸⁴ Graciela N. Ricci della Grisa, *Realismo mágico*, p. 49.

señala como una constante de lo moderno¹⁸⁵, entonces pudiera ser que su estudio contribuyera a reabrir y aportar nuevas claves para definir la modernidad y la posmodernidad¹⁸⁶ en territorio latinoamericano.

¹⁸⁵ Zygmunt Bauman, *Modernidad líquida*, p. 34.

¹⁸⁶ Al igual que Matei Calinescu entiendo la posmodernidad como algo que nace en el seno de la modernidad, tal y como ha quedado explicado en el presente capítulo.

5. EL ESTIGMA COMO EMBLEMA: (RE)ESCRITURAS DE LA PIEL

5.1. *Historicidad, escisión e instauración de la tradición de la ruptura*

La asunción de lo transitorio vertebrado en el discurso de Charles Baudelaire como contraposición a lo eterno es un signo del vértigo que reposa detrás de lo moderno. Más tarde éste queda reformulado a partir del concepto de efímero¹⁸⁷.

Más allá de la razón se esconden las concavidades de lo desconocido por ésta y sus fuerzas destructivas. Frente a Eros, Tánatos consolida su gobierno¹⁸⁸. Tal y como explica Nicolás Casullo, el “lenguaje de la razón es, entre otras cosas, ese descubrimiento de instrumentación de la historia”¹⁸⁹, y “la modernidad fue el tiempo de la plena conciencia de este crear y habitar los discursos humanos, en su doble y dolorosa condición, la

¹⁸⁷ Niall Binns, *Un vals en un montón de escombros*, p. 28.

¹⁸⁸ Nicolás Casullo ilumina los recovecos de este transitado tema de la modernidad y realiza esta interesante reflexión:

El lenguaje romántico hace ingresar la oscuridad, el mito, el fatalismo y lo inexplicable, a la crónica de la edad de la razón. Admite y rechaza los límites kantianos. El tiempo del progreso, de las ciencias, de las máquinas y las metrópolis puebla el mundo de signos y novedades, pero lo transforma en páramo del espíritu. Es luz y nocturnidad, saturación y carencia de lo real, utopía y muerte. La conciencia romántica libera esa sensibilidad que olfatea la catástrofe, para poder ejercer su quimera de redención. Se siente transportada por el naufragio de la historia, para entonces, autoralmente, concebir las reconciliaciones morales y éticas. Precisa abalanzarse sobre lo que siente desintegrarse, para florecer en un idioma moderno que busca la patria, la nación y el pueblo, tanto como el destierro, el fracaso y las agonías.

Ese transcurso del mundo en la subjetividad es la única aventura posible de volcar para fundirse con el mundo; en Nicolás Casullo, *El debate modernidad posmodernidad*, p. 34.

¹⁸⁹ *Ibid*, p 52.

de exponer la crisis de la historia y ambicionar resolverla”¹⁹⁰. De esta manera “los lenguajes referenciales y operadores del *ethos* moderno, nacidos en Europa y desplegándose desde aquel complejo mundo cultural, expresarán esta relación de crisis de lo histórico, desde la producción simbólica del hombre”¹⁹¹.

Pues bien, en este contexto, la ruptura y la transgresión características de lo latinoamericano se erigen como fuerzas contestatarias clave para combatir el vacío que petrifica al Vallejo de *Cuneiformes* y que fragmenta al Neruda de *Residencia en la tierra*; pero que también conduce a una casi obsesión por la ideologización y el regreso a un estado de la inocencia, proyectado a menudo en forma del buen salvaje en territorio latinoamericano, que se traduce en el seno de la primera vanguardia poética en la atención a las manifestaciones propias de las culturas indígenas que en muchos casos son incorporadas a la obra del poeta como es el caso de la poesía de Nicolás Guillén, figura clave de la poesía afroantillana. En este contexto, nombrar recobra a través del creacionismo, otro de los movimientos nacidos en el seno de la primera vanguardia poética hispanoamericana, la condición demiúrgica del poeta de la mano del chileno Vicente Huidobro. Para llevar a cabo esta empresa, Huidobro no duda en apoyar el suicidio del lenguaje en *Altazor*, para así crear un espacio y un tiempo que sean los del poema, esto es, en los que los versos nuevos sean semilla que crezca y árbol autónomo; el poeta es entonces un demiurgo capaz de crear mundos posibles. La propuesta de Huidobro inscribe el hecho poético en la estela del mito de la *Génesis* de la tradición judeo-cristiana en la que el hombre aparecía como una parte más de la naturaleza que veremos que aborda Gioconda Belli en su obra *El infinito en la palma de la*

¹⁹⁰ Nicolás Casullo, *El debate modernidad posmodernidad*, p. 57.

¹⁹¹ *Ibidem*.

mano, obra con la que obtuvo el Premio Biblioteca Breve en 2008¹⁹².

Nicolás Casullo explica que

El romanticismo —gramática que luego atravesará la crónica moderna con sus léxicos catastrofistas y redentores— nace percibiendo la modernización del mundo como escisión ontológica entre naturaleza y hombre. Naturaleza mecanizada, desacralizada, perdida, melancolizable hasta lo mítico. Y el hombre a su vez, naturaleza racional ilimitada, efervescencia de dones que sólo le sirven para reconocer lo minúsculo de sus poderes¹⁹³.

Efectivamente, esta escisión de la que he dado cuenta al referirme al mundo occidental así como al latinoamericano (particularmente a la existencia de las culturas precolombinas y a su concepción de espacio, de tiempo y de vida), es una realidad que requiere de una profunda reflexión si bien encuentro en el caso de América Latina, algunos autores como Huidobro, ya en el periodo de la primera vanguardia poética o en Cardenal, gran artífice de la poesía conversacionalista, poéticas vinculadas con las leyes de la naturaleza o que la incorporan como parte esencial del ser y dan cuenta de esta escisión. El hombre necesita a la naturaleza como fuente de materias primas y energía, que permita el mantenimiento de una sociedad de consumo pero sobre todo y en primera instancia, la naturaleza es fuente de espiritualidad y necesario escenario en el que el hombre desarrolla su existencia. A este respecto, hay corrientes como la ecoliteratura que se centran en el estudio del impacto de la degradación medioambiental en los imaginarios poéticos, y por ende, en sus ecosistemas literarios.

¹⁹² Gioconda Belli, *El infinito en la palma de la mano*, Barcelona: Seix Barral, 2008.

¹⁹³ Nicolás Casullo, *El debate modernidad posmodernidad*, p. 32.

En este sentido, Niall Binns, en su obra *¿Callejón sin salida? La crisis ecológica en la poesía hispanoamericana*, hace constancia del mayor interés por la naturaleza por parte de Hispanoamérica en comparación con los españoles y recoge que la crítica vincula este hecho con las “vigencia de las culturas prehispánicas”¹⁹⁴.

Dentro de la ecocrítica ha alcanzado una considerable importancia el ecofeminismo, que aunque es poseedor de un carácter interdisciplinar de la misma forma que lo es el feminismo, se centra en el ámbito de lo literario en la escritura de la mujer, que al igual que la de la naturaleza, ha sufrido paralelamente en la historia de la humanidad. Carolyn Merchant, autora de *The Death of Nature. Women, Ecology and Scientific Revolution* explica que “The ancient identity of nature as a nurturing mother links women’s history with the history of the environment and the ecological change”¹⁹⁵. Asimismo, otras estudiosas, algunas relacionadas no tanto con el ecofeminismo como con el psicoanálisis, la sociología o la antropología opinan que por su condición de tener capacidad para dar vida, la mujer tiene una vinculación especial con la naturaleza.

Lo que sí es indiscutible es que tanto la mujer como la naturaleza han sido víctimas silenciadas por el patriarcado, por lo que su escritura (la escritura de la mujer) y en concreto la literaria podría mostrar un espacio propicio para el encuentro de nuevas vías y filosofías vitales que permitan reinstaurar la unidad o la continuidad integral del ser humano con el planeta; de tal manera

¹⁹⁴ Niall Binns, *¿Callejón sin salida? La crisis ecológica en la poesía hispanoamericana*, Zaragoza: Prensa Universitaria de Zaragoza, 2004, p. 35.

¹⁹⁵ Traduzco el fragmento: la antigua identidad de la naturaleza como madre que alimenta vincula la historia de la mujer con la del medio ambiente y el cambio ecológico, en Carolyn Merchant, *The Death of Nature. Women, Ecology and Scientific Revolution*, San Francisco: Harper & Row Publishers, 1988, p. XVI.

que el binomio compuesto por el hombre y la civilización no resulte algo inevitablemente opuesto o irreconciliable con la naturaleza pero también con la mujer, y que esta última pasase así de haber experimentado la subordinación a la integración, particularmente en América Latina.

La condición marginal de la mujer de la que se ha tratado antes —y cuyo reconocimiento es subrayado explícitamente por Craig Owens¹⁹⁶— fue ya instaurada al inicio del proyecto de la modernidad en el seno de la Ilustración por intelectuales como Rousseau o Diderot. El primero asimila tanto a la mujer como a la naturaleza a la categoría de otredad. De esta manera, éstas son convertidas en espacio simbólico complementario al hombre por lo que deberán permanecer en una “Edad de oro”, para que éste pueda conservar su base de contacto con la naturaleza¹⁹⁷. Algo que ya de por sí presenta contradicciones en América Latina si se tiene en cuenta que el primer contacto entre Occidente y el Nuevo Mundo es posible gracias a la mediación de La Malinche, esto es, se trata de una mujer quien actúa como intérprete, si bien Margo Glantz subraya que ésta aparece por otro lado ya sin voz en las crónicas españolas¹⁹⁸.

Esta continuidad y esta unidad concebida a través de un ciclo en el que la vida fluye y la muerte es simplemente parte de la misma, encuentra asimismo en las culturas precolombinas y su herencia un ámbito en lo latinoamericano, a través del hoy comercializado realismo mágico por un mercado ávido de novedades en la década de los sesenta y al que ya se ha hecho

¹⁹⁶ Craig Owens, “El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo”, *La posmodernidad*, p. 93-124.

¹⁹⁷ Maria Mien y Vandana Shiva; Mireia Bofill *et al.*, trads., *Ecofeminismo. Teoría y perspectivas*, Barcelona: Editorial Icaria, 1997, p. 224.

¹⁹⁸ Margo Glantz, *La desnudez como naufragio*, Frankfurt: Editorial Iberoamericana, 2005, Vervuert, p. 49.

referencia, y que parece que se está extendiendo en su afán por encontrar nuevas etiquetas a la escritura de la mujer. Esperemos pues que eso no suceda y que ésta no sea vaciada de su potencial y sus particularidades que han de ser consideradas y aprehender desde esta perspectiva.

5.2. La condición de estigmata como posible categoría discursiva

En su poema titulado “Nueva York” Gioconda Belli escribe sobre la ciudad y los viandantes que transitan sus calles:

olas de seres batiéndose en marea alta y marea baja
felices desgraciados seres humanos
apretujados en el vientre contráctil
ciudad vomitándolos naciéndolos
seres abigarrados enrejados pegados unos a otros
rehuyéndose los ojos huyendo a sus pequeños mundos [...]
sobrevivir como nosotros que sobrevivimos
que luchamos para sobrevivirlos a ellos
que sobreviven
Nueva York.¹⁹⁹

Al igual que le sucediera a Charles Baudelaire al pasear por el París finisecular entre la muchedumbre como *flâneur*, la escritora, frente a su Nicaragua natal, en la que los volcanes y los ceibos son motivo de alegría —dinámicas de Eros que Belli integra permanentemente en su imaginario poético con su piel erigiéndose como madre-tierra o madre-patria— siente la escisión a lo circundante y la repulsa en el seno de uno de los estandartes del

¹⁹⁹ Gioconda Belli, “Nueva York”, *El ojo de la mujer*, Madrid: Editorial Visor, 2001, p. 225.

capitalismo como es Nueva York. De esta manera, frente a otros escritores de reconocimiento internacional —que como el personaje de José Fernández que aparece en *De sobremesa* del colombiano José Asunción Silva, toman la alternativa de exiliarse del mundo gestado por la modernidad en una torre de marfil— Baudelaire al igual que Vallejo, Neruda, Belli o Istarú abrazan la realidad en un acto de amor infinito. Esta última así lo plasma en la composición “No voy a ser la moribunda”:

no voy a ser la moribunda
no me he lanzado al pozo atroz
no me acucillo al desamparo

seré quizás solo la astilla
el grito con que gritan los que callan

mi patria está en el vuelo
galopando
es el potro suicida hacia la noche
hay una trágica oquedad que nos espera

pero renuncio a ser la moribunda.²⁰⁰

Según Walter Benjamin, los poemas de la gran urbe de Baudelaire a los que el estudioso se refiere en sus *Iluminaciones II*: “Ponen de manifiesto los estigmas que la existencia en la gran urbe causa al amor”²⁰¹. El diccionario de la RAE define *estigma* como “Marca o señal en el cuerpo” pero también como “Desdoro, afrenta, mala fama” o “Marca impuesta con hierro candente, bien como pena infamante, bien como signo de esclavitud”. En una charla en

²⁰⁰ Ana Istarú, “Renuncio a ser la moribunda”, *La estación de la fiebre y otros amaneceres*, Madrid: Editorial Visor, 1991, p. 113.

²⁰¹ Walter Benjamin, *Iluminaciones II*, Madrid: Editorial Tarus, 1998, p. 140.

mayo de 2005 dada en la Universidad Autónoma de Madrid, Ana Istarú afirmaba que “La sociedad patriarcal me estigmatiza el cuerpo”²⁰².

Así lo manifiesta de forma explícita Gioconda Belli en su composición “Retrato de la ciudad”²⁰³ que podemos encontrar en una de sus obras de título significativo: *Mi íntima multitud*. En esta composición, la escritora contempla a su ciudad natal como una crucifixión consumada, nacida del dolor por la situación que viven los ciudadanos más pobres de su Managua natal. De esta manera, la nicaragüense recrea esta sensación repitiendo entre estampa y estampa de forma ritual “Sal en la herida”, aludiendo a la somatización extrema como imagen poética que nace de un sufrimiento insostenible que el alma desbordada vuelca en el cuerpo.

Sin embargo, en otras composiciones tanto de Belli como de Istarú encontramos la vinculación de la escritura con la piel y el cuerpo, como correlato de la patria que es también Centroamérica y en última instancia toda Hispanoamérica. Ésta nace o se concreta particularmente en los inicios de sus andaduras en un erotismo arrollador y significativo que pretende romper la soga a través de la insurrección del cuerpo. Éste posee una estrecha relación con lo colectivo y hay que decir que se encuentra fuertemente vinculado con el gesto de una época que coincide con la segunda ola del feminismo y en el que la voz de la mujer se alza para reivindicar su derecho a ser y hacer en el mundo. De esta manera, Belli e Istarú se erigen gustosas en su condición de ser mujeres como amantes y

²⁰² Ana Istarú dio esta charla en el congreso “Género y géneros: Congreso de Escritura y Escritoras latinoamericanas”, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 25 de mayo de 2004.

²⁰³ Gioconda Belli, “Retrato de la ciudad”, *Mi íntima multitud*, Madrid: Editorial Visor, 2003, pp. 65-70.

madres que reivindican su voz y su presencia en el ámbito de lo público. Dice Nuria Girona que “La conciencia del cuerpo se adquiere mediante el efecto de su ocupación por el poder”²⁰⁴. Belli e Istarú son conscientes del control que la sociedad ha tenido sobre sus cuerpos y combaten este ejercicio cuestionándolo.

Lejos de los *membra disjecta* que proclamaran hace unas décadas la victoria de la fragmentación del sujeto y que queda igualmente constatada en los versos de Belli e Istarú, tal y como se verá cuando me asome a sus obras poéticas en los capítulos 3 y 4 respectivamente, su escritura va más allá y proclama la victoria de la redondez y la belleza de unos cuerpos insurrectos que se erigen como espacios que superan su silencio milenario, como mujeres que son, y sus complejos de estar colonizados²⁰⁵, como metonimia pura de su condición de sujetos hispanoamericanos, ofreciéndose en un acto de amor solidario que consagra sus cuerpos físicos y textuales como enclaves de cuatro estigmas²⁰⁶.

²⁰⁴ Nuria Girona, “1. Rizomas corporales”, *Estudios Iberoamericanos. El lenguaje es una piel*, València: Editorial Tirant lo Blanch, Universitat de València, 1995, p. 11.

²⁰⁵ En su caso doblemente colonizada: como mujeres y como hispanoamericanas, tal y como señalan Mária Russotto o pone de manifiesto Eliana Ortega, entre otras. Véanse Mária Russotto, *Tópicos de retórica femenina*, Caracas: Editorial Monte Ávila, 1993 y Eliana Ortega, “Escritoras latinoamericanas: historia de una herencia obstinada”, en *Nuestra memoria, nuestro futuro. Mujeres e historia*, Santiago de Chile: Grupo Condición Femenina, Clacso, 1988, p. 153.

²⁰⁶ En este contexto, la palabra *estigma* se utiliza como espacio alegórico y categoría en esta propuesta de lectura de la poesía de ambas escritoras para reflexionar sobre su aportación a la fragua de la identidad. En este sentido cabe señalar que tanto Belli como Istarú sufren y asumen voluntariamente estas marcas y sobre su ser y su estar en ellas, así como su conciencia y transformación de un mundo en crisis fundan su poesía: desde sus pieles, desde sus cuerpos que son verbo hecho carne que a menudo es cuerpo de todos y el cuerpo del amante y la naturaleza, así como lo elemental; todos ellos se convierten en su poesía en espacios contiguos y se funden con los territorios *nica* y *tica* respectivamente pero también con el planeta Tierra como parte del Universo. Esto es, el

La escritura de Belli e Istarú se convierte así, por el contexto histórico en el que escriben, en cuádruplemente estigmatizada o portadora de la condición de un margen cuádruple: como sujetos que habitan un mundo fragmentado que se ha optado por denominar posmodernidad en este trabajo; como latinoamericanas y como centroamericanas; y por supuesto como mujeres, ejes vertebrales que se superponen en su obra y configuran su imaginario. Tal y como señala Alain Corbin en el prólogo de *Historia del cuerpo (II). De la Revolución Francesa a la Gran Guerra* a partir del siglo XIX, el cuerpo “aparece como resultado de una construcción, de un equilibrio entre dentro y fuera, entre la carne y el mundo”, y con éste nace “la conciencia de la diferenciación entre el cuerpo objeto y el cuerpo propio o sujeto que es el de aquel que puede elegir libremente ser”²⁰⁷. Sin embargo, Corbin insiste en cómo “la porosidad de las fronteras entre el cuerpo sujeto y el cuerpo objeto, entre el cuerpo individual y el cuerpo colectivo, entre dentro y fuera, se ha refinado y complicado en el siglo XX a causa del desarrollo del psicoanálisis”²⁰⁸. Por ello en este discurso se reivindica la continuidad entre el reflejo de ese equilibrio entre la carne y el mundo en el discurso literario como si de un todo se tratara, ya que si bien el cuerpo ocupa un espacio y posee sus propias envolturas materiales, “la piel, el halo sonoro de su voz, el aura de su transpiración”²⁰⁹, su percepción y nuestro estar en el mundo articulándonos desde el deseo hacia la realidad evidencia la permeabilidad de las fronteras entre lo real y lo

estigma se erige como una categoría discursiva que va más allá de la piel y se concreta en el texto como espacio que se funde con ésta en la obra de Belli e Istarú.

²⁰⁷ Alain Corbin, dir.; Paloma Gómez, María José Hernández y Alicia Martorell, trad., *Historia del cuerpo. De la Revolución Francesa a la Gran Guerra*, Madrid, Taurus Historia, 2005, p. 16.

²⁰⁸ Alain Corbin, *Historia del cuerpo*, p. 17.

²⁰⁹ *Ibidem*.

imaginario. Tal y como afirma Corbin: “El cuerpo es una ficción, un conjunto de representaciones mentales, una imagen inconsciente que se elabora, se disuelve, se reconstruye al hilo de la historia del sujeto, por mediación de los discursos sociales y de los sistemas simbólicos”²¹⁰ y qué duda cabe que el discurso literario es uno de esos espacios en los que se refleja esta corporeidad al tiempo que muestra a través del imaginario poético, en este caso de estas dos autoras, algunos aspectos de la naturaleza del sujeto que tal y como este estudioso ha señalado se vuelve permeable a lo colectivo y es reflejo inequívoco de la articulación de un aparato simbólico. Es por tanto ésa la función que el concepto de *estigma* como espacio alegórico y concretamente los cuatro que aquí se han señalado, poseen en este contexto.

5.2.1. El primer estigma o las marcas del sujeto que vive en un mundo fragmentado

El primer estigma del que me gustaría hablar es el de sujeto posmoderno, esto es, sujeto que habita un mundo fragmentado y cuya semilla estaba ya plasmada en la obra de Charles Baudelaire. El poeta francés siente en sus excursiones por la gran urbe parisina, la amenaza de lo que será primero fragmentación y posteriormente anestesia e indecibilidad propia del sujeto posmoderno de ahí que dijera Walter Benjamin que la gran urbe estigmatizaba su amor²¹¹.

A partir de entonces, los contornos de lo que será el sujeto posmoderno se van perfilando a modo de diálogo intertextual en los versos de los grandes poetas de la primera mitad del siglo XX en diferentes versiones que van desde el suicidio del lenguaje a la inmersión en lo visionario. Su proliferación se desarrolla de forma

²¹⁰ Alain Corbin, *Historia del cuerpo*, p. 17.

²¹¹ Raman Selden *et al.*, *La teoría literaria contemporánea*, p.130.

paralela al tiempo que la ciudad parece ganarle terreno al campo. La sociedad industrializada se consagra con una devoción inusitada a la selva del asfalto y a las grandes arterias de la polis, frente al encanto y a la serena armonía de los entornos naturales que en el transcurso del siglo XX van creciendo en su furia contra la mano de un hombre, que en su cruzada mecanicista, parece estar acabando con ella. De esta manera, la naturaleza pasa inesperadamente a encarnar para muchos, ahora más que nunca, el talante cruel y aniquilador con el que Eustacio Rivera la trazara del en su célebre novela *La vorágine*, publicada en 1924²¹².

Las calles son ahora un lugar de tránsito y las grandes ciudades, focos de la contaminación acústica que contrasta con el voluntario silencio y la indiferencia cultivada bajo el imperio de un Narciso victorioso y la cultura del *psi*, tal y como nos explica Gilles Lipovetsky²¹³. Todo fluye en un cauce común que desemboca en el mar de los mercados mundiales: es la *modernidad líquida* de la que habla Zygmunt Bauman²¹⁴, modernidad convertida para Occidente en inevitable cadáver tras los horrores de Auschwitz y que en Nicaragua y en Costa Rica encuentra sus preliminares en el conflicto bélico que asolara la tierra nicaragüense en los años treinta con un saldo de incontables muertos, el sacrificio de César Augusto Sandino y la instauración de una dictadura que se mantendría a lo largo de tres generaciones: la de los Somoza, en cuyas manos llegó a estar concentrado la mayor parte el capital del país gracias a la corrupción y a sus pactos con los correspondientes presidentes de los Estados Unidos.

El cada vez mayor dominio por parte de manos extranjeras de la economía nacional costarricense, el monopolio

²¹² Eustacio Rivera, *La Vorágine*, Buenos Aires: Editorial Losada, 1995.

²¹³ Gilles Lipovetsky, *La era del vacío*.

²¹⁴ Zygmunt Bauman, *Modernidad líquida*.

estadounidense de los cultivos de plátano y café que tiene lugar a principios del siglo pasado así lo constatan. Esta situación produce una escisión de la esencia de lo nacional en Costa Rica que se puede hacer extensiva a Nicaragua. Y es que, frente a la realidad que parecía estar constituida por la *modernidad líquida* de unos mercados que todo lo regían y lo arrastraban en su frenético tránsito, se erigía la cada vez más frágil realidad local que empezaba en muchos casos con el sufrir las consecuencias de los *mass media* y de los abusos realizados por el poder en la manipulación de la información administrada al pueblo.

Este sentimiento se encuentra presente en la obra poética de Gioconda Belli y de Ana Istarú, —e igualmente en la narrativa de la primera y en la producción dramática de la segunda—; ambas además de plasmar la problemática nacional reflejan esta fragmentación del sujeto posmoderno. Buena muestra de ello es el poema de Belli “Nueva York”, en el que la escritora actualiza el estado de alienación que le produce el ambiente de la gran manzana a modo de *flâneur* posmoderna, tal y como queda plasmado en otro de los fragmentos del ya citado poema:

Bajamos a la ciudad de los tumultos
nudo de las aglomeraciones
ruido de trenes buses taxis
rostros innumerables
rostros vistos una sola vez
irrepetibles consumidos en la profundidad
moviéndose hacia destinos desconocidos
maletas etiquetas evocando países remotos
coincidimos en la hilera abordando los taxis
amarillos
nos separamos sin saber quiénes somos
todos vamos a alguna parte
sin mirarnos

cuerpos apretados
cuerpos que chocan
ojos que no se encuentran²¹⁵.

El doloroso discurso poético que Istarú nos brinda en su composición titulada “El hombre que boxea”, nos ofrece una detallada panorámica de la desolación nacida de la escisión que vive el ser posmoderno inmerso en el individualismo y una aparente indiferencia que le lleva a la soledad, nacida a partir de la ruptura de la continuidad entre la vida y la muerte, que tal y como Octavio Paz afirmara, convierte a esta última en una “gran boca vacía que nada sacia” y que “habita todo lo que emprendemos”²¹⁶ contra la que es imposible luchar:

El hombre que boxea
pide disculpas, cae,
quiere un tropel de cuernos
que acuda a sus nudillos.
Pero la muerte sube
con dedos paralelos,
no apunta, no corrige,
no teme al pararrayos,
hace rotar el agua
de su boca a su boca,
es beso irremediable.
Y el hombre que boxea
pide disculpas, cae
ya muerto hacia la muerte,
abandona su casa,
su cuerpo, la memoria,
es adiós infinito.
El hombre cancelando

²¹⁵ Gioconda Belli, “Nueva York”, *El ojo de la mujer*, p. 221.

²¹⁶ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, pp. 93-95.

su pacto con la historia.²¹⁷

5.2.2. El segundo estigma: la condición de ser hispanoamericano

El segundo de los estigmas es el de su condición de sujeto hispanoamericano que es testigo de cómo sus voces empiezan a erigirse en el panorama literario internacional, gracias al alumbramiento de los márgenes. Las sociedades posindustriales sumidas en una profunda crisis al término de la Segunda Guerra Mundial, pero también sus mercados editoriales, ávidos en su dinámica de vorágine, ponen sus miras en la narrativa hispanoamericana y aunque en un principio sólo algunos son los elegidos, se abre una brecha que permite concesiones cada vez más frecuentes, apoyados por la crítica y el ámbito intelectual que supo valorar no solamente las arquitecturas ficcionales sino el trasfondo de las mismas.

Este interés se concreta en un mayor aprecio del ensayo hispanoamericano, género clave desde la Independencia en el siglo XIX, que sorprende por salvaguardar su buena salud en un territorio tan convulso y en permanente crisis, pero en el que la utopía y el hálito por un mundo mejor construido a partir del diálogo y la solidaridad entre los más pobres consagra una cosmovisión enriquecedora, susceptible de ser estudiada y evaluada. Un territorio de imposibles ontologías como Jean Franco muy bien postulara, que no cesa en su búsqueda y que plantea un modelo propio de leer la realidad y reflexionar sobre su identidad frente al derrumbe de la razón como motor y única máxima, para un

²¹⁷ Ana Istarú, “El hombre que boxea”, *La muerte y otros efímeros agravios*, p. 15.

progreso indefinido que la Ilustración consagrara en su proyecto de la modernidad en el seno de la cultura occidental.

Una búsqueda que encuentra en la poesía y también en el cuento, un terreno particularmente fecundo que plantea una posible reconciliación, en forma de diferentes propuestas entre el significante y el significado incorporando nuevas posibilidades, entre otros, lo maravilloso como parte de lo real de la mano de escritores como Alejo Carpentier.

En el poema “Los portadores de sueños”, Gioconda Belli reescribe la historia para aquellos que viven más allá de una realidad gobernada por Logos, sumidos en la utopía de un Eros victorioso como motor de sus vidas, a través de un ritmo narrativo fluido que nos permite liberarnos de la gravedad racional, en un estilo muy próximo a la leyenda y a los textos sagrados tanto indígenas como cristianos, por su tono profético que mantiene la tensión entre la belleza del contenido del mensaje y la descarnada realidad del sujeto hispanoamericano. Al hacerlo, reinstaura el reino de la esperanza que encarna los ideales revolucionarios como símbolo de un posible cambio e instaura una nueva realidad que asimila la ensoñación como parte propia, que permite entrever en la literatura hispanoamericana una liminaridad intuida:

Los portadores de sueños conocían su poder
y por eso no se extrañaban
y también sabían que la vida los había engendrado
para protegerse de la muerte que anuncian las
profecías.

Y por eso defendían su vida aun con la muerte.
Y por eso cultivaban jardines de sueños
y los exportaban con grandes lazos de colores
y los profetas de la oscuridad se pasaban noches
y días enteros
vigilando los pasajes y los caminos

buscando estos peligrosos cargamentos
que nunca lograban atrapar
porque el que no tiene ojos para soñar
no ve los sueños ni de día, ni de noche.

Nosotros sólo sabemos que los hemos visto.
Sabemos que la vida los engendró
para protegerse de la muerte que anuncian las profecías²¹⁸.

Si en “Los portadores de sueños” Belli nos muestra su visión de la realidad hispanoamericana y por tanto del sujeto hispanoamericano que sufre por la amputación de su libertad para soñar, para amar, para vivir en una realidad que es capaz de albergar utopía y sueños, Ana Istarú muestra su faceta más reivindicativa en el poema “XXXIII” de *La estación de fiebre*, (poemario que por cierto supuso su consagración como jovencísima poeta y con el que ganaba el Certamen Latinoamericano EDUCA en 1982). La costarricense clama por la justicia y la libertad en los siguientes versos:

Qué sabemos (Pero muy bien
sabemos). Etcétera.
Un hombre, una mujer así
honestamente
prescinden del dolor
y se levantan
y ya no comprendemos
la dictadura; no tiene caso.
No explica este hambre,
un calendario vacío de trabajo.
Un paso con labios entreabiertos
por donde roto suspirará un zapato²¹⁹.

²¹⁸ Gioconda Belli, “Los portadores de sueños”, *El ojo de la mujer*, p. 215.

²¹⁹ Ana Istarú, “XXXIII”, *La estación de fiebre y otros amaneceres*, pp. 97-98.

5.2.3. El tercer estigma: cómo decirse desde territorio centroamericano

El tercer estigma lo encontramos en su pertenencia a Centroamérica, más concretamente a Nicaragua, de donde es Gioconda Belli y a Costa Rica, país del que procede Ana Istarú, una región injustamente olvidada y a la que Elizabeth Garrels recordemos que se refería como “el silencio de Latinoamérica”²²⁰ junto a Brasil, lo que la convierte claramente en margen de Hispanoamérica. Selena Millares habla de la oblicuidad del discurso centroamericano y define a este espacio como “diferente, de intensa conmoción social e ideológica, que se proyecta sin concesiones en la producción literaria”. Una conmoción que ha de entenderse por las circunstancias históricas que el Istmo vive por su “decisiva significación geográfica”: “Asesinatos, destierro, censura y violación de los derechos humanos más elementales”²²¹ escriben las páginas de su historia²²², que tal y como Román-Lagunas señalaba definen el perfil de su sentir y su producción literaria que refleja: “El dolor, el desencanto, la resistencia, la marginalidad” que “se entremezcla con el asombro y la esperanza”.²²³

Se trata de una marginación que Arturo Arias define como doble por la ausencia durante mucho tiempo de la atención crítica y de los medios para publicar que han disfrutado otras áreas de Hispanoamérica. En el caso de Costa Rica, gracias a las políticas

²²⁰ Elizabeth Garrels, “Resumen de la discusión”, *Más allá del boom*, p. 323.

²²¹ Selena Millares, “I. El lenguaje del silencio”, *La maldición de Sheherazade. Actualidad de las letras centroamericanas*, Milán: Bulzoni, 1997, pp. 12-13.

²²² La obra de Pérez Brignoli da testimonio del sangriento y complejo panorama histórico centroamericano: Héctor Pérez Brignoli, *Breve historia de Centroamérica*, Madrid: Editorial Alianza América, 1985.

²²³ Jorge Román-Lagunas, *Visiones y revisiones de la Literatura Centroamericana*, p. 242.

culturales del gobierno en las décadas de los cincuenta, sesenta y setenta, en las que se fundaron entre otras instituciones, la Universidad de Costa Rica, el Ministerio de Cultura y Deporte o la Editorial Costa Rica, al tiempo que se convocaron premios literarios y se promovieron festivales artísticos, la situación es bastante diferente, lo que no evita que su producción literaria y en particular su poesía, no haya recibido la atención que se merece²²⁴.

El caso de Nicaragua es más trágico debido a la censura no oficial existente previa a la Revolución Sandinista, y aunque luego sí que es cierto que el gobierno invirtió un gran esfuerzo en los medios destinados a la enseñanza y a la literatura (véanse los talleres de poesía popular o los *Centros Populares de la Cultura*, que promueve, entre otros miembros de la cúpula del gobierno sandinista, el gran poeta Ernesto Cardenal) lo cierto es que la contrarrevolución norteamericana congeló el desarrollo de la economía del país, promoviendo un bloqueo generalizado, por miedo a que el espíritu revolucionario trascendiera las fronteras del pequeño gran país.

El principal problema, según Juan Durán Luzio, parte del hecho de que el propio territorio centroamericano “no ha sido un terreno apto para madurar teorías”²²⁵. La razón no es otra que su pasado como colonia, a lo que en mi opinión resulta conveniente añadir el feroz neocolonialismo al que sigue siendo sometida en diferentes formas y con distintos pretextos. Silenciada y amordazada, la crítica sobre la literatura centroamericana plantea problemas dentro y fuera de sus fronteras. Más allá de éstas ha sido ignorada por el mundo y silenciada por la crítica en general y

²²⁴ Rafael Cuevas Molina, *Políticas culturales en Costa Rica (1948-1990)*, San José: Ediciones MCJD, 1996.

²²⁵ Juan Durán Luzio, “Para un trayecto de las letras centroamericanas”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 648 (2004), p. 16.

dentro, las circunstancias históricas y sociales no la han permitido desarrollarse plenamente. Para Ramón Luis Acevedo y Werner Mackenbach, el poco interés en las literaturas centroamericanas se debía a factores extra-literarios y no a una falta de calidad estética²²⁶. Durán Luzio completa esta idea y da cuenta de la situación a la que nos tenemos que enfrentar aquellos que queremos estudiar su panorama cultural:

Las teorías, ya se dijo, pertenecen al primer mundo; acaso por ello haya cierto déficit en el juicio de esta literatura tan original como propia, que apenas calza con los modos analíticos que abundan para los géneros canónicos de las letras occidentales. El testimonio generará con el tiempo su sistema de análisis, como deberían surgir desde acá procedimientos analíticos, aptos y acordes con la particularidad de estas obras vividas, pensadas y enunciadas en condiciones geográficas, económicas y humanas tan esencial y dolorosamente latinoamericanas²²⁷.

Efectivamente, cierto es que tanto la literatura centroamericana como la hispanoamericana en general, encuentran en la hibridez una de sus claves, que le ha proporcionado desde tiempos de la Conquista una permeabilidad entre géneros que queda además acentuada, a medida que la conciencia del mestizaje va arraigando en algunos territorios de Centroamérica con más dificultad que en otros. No obstante, esta hibridez que en la geografía hispanoamericana queda incorporada a su condición mestiza, en el caso de Centroamérica, margen de Hispanoamérica, la supera y se erige como constituyente esencial que nos permite explicar mejor el significado de este cuarto estigma que recorre las

²²⁶ Werner Mackenbach, "Literaturas centroamericanas hoy. En el foco de dos congresos internacionales celebrados en Alemania", *Iberoamericana. América Latina-España-Portugal: ensayos sobre letras, historia y sociedad*, 8 (2002), p. 171.

²²⁷ Juan Durán Luzio, "Para un trayecto de las letras centroamericanas", p. 16.

obras de Gioconda Belli y Ana Istarú. Centroamérica es por tanto margen, la zona de cambio por excelencia del Nuevo Mundo:

De acuerdo con los antropólogos, lo híbrido se distingue de lo sintético, de lo criollo y de lo mestizo en que no se trata de un hecho consumado y codificado sino de un proceso o una fusión en movimiento con resultados aún imprevistos. Las culturas híbridas no se han asentado en la tradición; son su zona de cambio²²⁸.

La poesía costarricense y su panorama literario en general difieren de Nicaragua y del Istmo, en cierto modo por la historia del país. Costa Rica ha sido testigo únicamente en el siglo XX de una breve guerra civil en la década de los años cuarenta por culpa de un fraude electoral. Los cuatro millones de *ticos* que se reparten de forma desigual, viven bajo un régimen federal cuya economía es un exponente de la invasión imperialista que se intensifica a partir de la década de los ochenta.

La conciencia del ser centroamericano entre sus propios habitantes, pero también de sus escritores e intelectuales ha quedado diluida tras la conquista de la Independencia, situación motivada en parte por la violencia y las disidencias reinantes en el panorama del siglo XX que aún continúan. No obstante, se puede hablar de un renacimiento en este deseo de mostrarse como una región unida frente a Hispanoamérica, pero igualmente frente al mundo recién entrados en el siglo XXI.

Esto no significa que no haya habido muestras de apoyo y solidaridad. Buena muestra de ello fue la gestión del entonces presidente del gobierno de Costa Rica, Óscar Arias, quien en 1987 recibió el Premio Nobel de la Paz por su el apoyo a las políticas pacifistas que abogaron por el respeto hacia el gobierno

²²⁸ Juan Villoro, "El juego de las identidades cruzadas", *Iberoamericana. América Latina- España- Portugal: ensayos sobre letras, historia y sociedad*, 7 (2002), p. 159.

nicaragüense sandinista, frente a la política estadounidense que buscaba su derrocamiento por las armas. Apenas unos años antes, el territorio costarricense se erigía como uno de los enclaves desde los que muchos nicaragüenses pudieron planear en el exilio operaciones militares que les conducirían a la victoria sandinista el 19 de julio de 1979. Gioconda Belli fue una de los nicaragüenses que se refugió y participó en la organización logística de la revolución, tal y como cuenta la propia escritora en *El país bajo mi piel. Memorias de amor y guerra*²²⁹.

¿Se puede hablar entonces de una literatura centroamericana? ¿Es posible hablar de tendencias comunes?, se pregunta Werner Mackenbach. Más que hablar de tendencias comunes dado el gran número de países²³⁰ y de la ya aludida naturaleza híbrida del ser centroamericano, en la línea de Sergio Ramírez considero conveniente aceptar y valorar la diversidad, necesaria en un contexto de estas características que de ninguna manera admite clasificaciones rígidas; por otra parte incongruentes en tiempos posmodernos, en los que las máximas de la unificación propias de un pensamiento logocéntrico han quedado obsoletas.

De esta manera, Sergio Ramírez aboga por hablar no tanto de identidades “nacionales”, ya que suponen una imposición por parte de una situación hegemónica de poder, sino de presentar identidades diversas, heterogéneas y múltiples, especialmente después de la crisis ideológica-política sufrida tras la derrota de las utopías nacionalistas-revolucionarias y que suponen “el canto del cisne de las concepciones de construcción de identidad

²²⁹ Gioconda Belli, *El país bajo mi piel*.

²³⁰ Según Galich, Centroamérica estaría integrada por siete geografías: Guatemala, Belice, El Salvador, Honduras, Nicaragua, Costa Rica y Panamá; en Werner Mackenbach, “Literaturas centroamericanas hoy. En el foco de dos congresos internacionales celebrados en Alemania”, p. 173.

nacionalmente colectiva, que dominaban el discurso político-intelectual hasta los años ochenta”²³¹.

Se trata de un debate que encuentra en el discurso literario y en la poesía en particular, un marco inmejorable para la búsqueda y el reencuentro con el pasado y con el presente, a fin de reinstaurar la continuidad perdida de un territorio, el centroamericano, en el que según Ramírez, “a pesar de las diferencias, se puede hablar de literaturas centroamericanas como una entidad identificable”²³². Una parte del continente americano que tiene mucho que aportar a Hispanoamérica y a las sociedades postindustriales sumidas en la indiferencia y el individualismo generalizado. Ésta encuentra su excepción en algunos círculos intelectuales y movimientos solidarios pues los países más ricos destinan una ínfima parte de su producto interior bruto a políticas de desarrollo nacionales e internacionales.

Muestra de esta pluralidad y riqueza son los panoramas poéticos y la escritura de Gioconda Belli y Ana Istarú, que se desarrollan en dos países tan diferentes entre sí, tal y como muestran sus respectivas historias nacionales desde la Independencia que ha forjado el temperamento de sus habitantes, pero igualmente desde un pasado colonial y precolombino común. Estos contrastes han llevado a algunos críticos a hablar de encuentros y desencuentros entre la poesía nicaragüense y costarricense, idea que no tengo inconveniente en compartir, siempre y cuando se haga de forma constructiva y no se busquen rencillas y aspectos negativos en dichas diferencias, como es el caso del artículo escrito por Carlos Manuel Villalobos y publicado en el *Anuario de estudios filológicos de la Universidad de*

²³¹ Werner Mackenbach, “Literaturas centroamericanas hoy. En el foco de dos congresos internacionales celebrados en Alemania”, p. 175.

²³² *Ibid*, p. 176.

Extremadura, que titula: “Encuentros y desencuentros entre la poesía nicaragüense y los poetas de Costa Rica”²³³.

No obstante, al término del mismo, Villalobos establece tres momentos que bien podrían servirnos para situar a Belli e Istarú en la historia de la poesía de ambos países de modo comparativo y que no hace sino confirmar las dos líneas poéticas de las tres trazadas por Selen Millares²³⁴ en el marco de Hispanoamérica, en las que podríamos emplazar a nuestras escritoras. Se trata de la ya mencionada poesía conversacional en la que se incluiría el exteriorismo, principal influencia de la producción de Belli y la poesía trascendentalista dentro de la que podríamos situar el grupo de los trascendentalistas, inmediatos antecesores de Istarú y de cuyos versos la costarricense bebe. Explica Villalobos:

Los encuentros y desencuentros entre la poesía nicaragüense y costarricense están marcados por tres momentos claramente definidos y uno más que se gesta precisamente ahora: el primero, en el Modernismo, tenía una influencia directa de Nicaragua; se trata del contagio azul de Darío. El segundo en el Vanguardismo está determinado por la inadvertencia mutua; y el tercero, por la discrepancia estética, aunque los provocadores Costa Rica no lograron que esta discusión “trascendentalista” trascendiera.

El análisis de las obras poéticas de una escritora nicaragüense y otra costarricense creo que proporcionará por tanto, una visión más completa y rica del ser centroamericano que tal y como explica Istarú ha tendido a tener poca presencia en el panorama internacional. Dice la costarricense refiriéndose más en

²³³ Carlos Manuel Villalobos, “Encuentros y desencuentros entre la poesía nicaragüense y los poetas de Costa Rica”, *Anuario de estudios filológicos* XXIII, Extremadura: Ediciones Universidad de Extremadura, 2000, pp. 471- 480.

²³⁴ Selen Millares, “Conjetura, testimonio y transcendencia. El irrealismo poético”, *Historia de la literatura hispanoamericana*, p. 246.

concreto a la presencia de autores centroamericanos en antologías de poesía hispanoamericana:

En cuanto a América Central, sí somos también de alguna forma el fin del mundo porque nuestra pequeñez, nos ha hecho de alguna manera estar aún más aislados. Eso se nota por ejemplo en las antologías. En una antología un poco más exigente habrá pocos representantes de América Central²³⁵.

En su famoso poema “Este país está en el sueño”, Istarú expresa su devoción y su preocupación por un país, en el que tal y como denuncia la escritora Tatiana Lobo en su obra *El caballero del V centenario* nunca pasa nada en comparación con el resto de la geografía centroamericana: “¡Somos diferentes! Aquí nunca se han visto los alborotos de Nicaragua ni los disturbios de El Salvador, donde hasta los curas son rebeldes y ni a sangre y fuego logran meterlos en pretina. De nosotros nunca se ha dicho nada”²³⁶:

que digan yo lo admito que no existe
pondré no importa mi piel por territorio
este país no es nada no hubo nunca
este país no ocurre
está en el sueño
mi boca se desangra
no es nada nunca y es todo cuanto tengo
si no se de dónde vengo
si no es de este asterisco
y este país no existe

²³⁵ Esther Quintana y Alejandra Aventín, “Palabras como imanes. Entrevista a Ana Istarú y selección de poemas”, *Hispanic Poetry Review*, University of Texas A&M, vol. 8, 2 (2009) (en prensa).

²³⁶ Margarita Rojas y Flora Tovares, “De la utopía al desencanto”, *100 años de literatura costarricense*, Colombia: Editorial Farben, 1995, p. 247.

estoy por tanto un poco consternada²³⁷.

Belli también ofrece su piel y se “desangra” de amor, portando con orgullo este tercer estigma de ser centroamericana. Esta pasión por su tierra es una constante en sus poemas: a veces como escenario, otras como piel sobre la que la poeta posa la suya para convertirse en árbol. De esta profunda devoción por su patria y sus gentes nace el poema “¿Qué sos Nicaragua?”, en el que Belli se busca y busca como lo hace una madre ante una cría recién nacida, cuando se pregunta cómo es posible tanto amor, consagrando así su texto y su voz a ser piel y fiel compañera, capaz de compartir los embates que la historia le ha brindado a su Nicaragua natal durante la dictadura de los Somoza:

¿Qué sos Nicaragua
sino triangulito de tierra
perdido en la mitad del mundo?

¿Qué sos
sino un vuelo de pájaros
guardabarrancos
cenzontles
colibríes?

¿Qué sos
sino dolor y polvo en la tarde,
-gritos de mujeres, como de parto-?

¿Qué sos, Nicaragua
puño crispado y bala en boca?

¿Qué sos Nicaragua
para dolerme tanto?²³⁸

²³⁷ Ana Istarú, “Este país está en el sueño”, *La muerte y otros efímeros agravios*, p. 39.

5.2.4. El cuarto estigma o contar como mujer

El cuarto y último estigma que hemos de considerar es la condición de mujer de Gioconda Belli y Ana Istarú, y más en concreto en territorio centroamericano, lo que las relega en un principio a un triple margen en el marco de la posmodernidad: como hispanoamericanas, como centroamericanas y finalmente, como mujeres. Nótese que estos aspectos que se ha optado por llamar aquí estigmas han depositado su razón de ser en el papel que la historia ha tenido a la hora de ir erigiendo sobre estos significantes, ciertas construcciones culturales que se ha querido desgranar no tanto diacrónicamente pero sí sincrónicamente en el presente apartado.

Los cuerpos textuales de Belli e Istarú, ambas pertenecientes a una clase cuanto menos acomodada, la primera nacida en Managua y de clase alta y la segunda en San José, con una sólida formación intelectual y experiencias de haber vivido en países del llamado Primer Mundo, son capaces de dinamitar este triple margen sin renegar de sus raíces, a partir de un talante subversivo y transgresor, que no duda en cuestionar los pilares simbólicos del sistema patriarcal imperante, para en última instancia, contribuir con sus reflexiones a la construcción de la identidad y de una sociedad más justa²³⁹.

Asimismo, Jean Franco explica cómo el cuerpo de la mujer se convierte en un *topos* que refleja una estigmatización en parte

²³⁸ Gioconda Belli, “¿Qué sos Nicaragua?”, *El ojo de la mujer*, p. 92.

²³⁹ En su obra *El país bajo mi piel* habla de esta dinamitación que para ella empieza subvirtiendo las normas establecidas y las expectativas sobre la mujer en una sociedad rígida y patriarcal como la nicaragüense: “Ser una mujer de la alta sociedad era una excelente cobertura para conspirar. Comprendí que debía calzar en ese espacio para eventualmente dinamitarlo desde dentro”; en Gioconda Belli, *El país bajo mi piel*, p. 71.

asumida²⁴⁰ en el seno de la segunda ola del feminismo en América Latina. Un espacio, el corporal, que vemos al hablar del territorio latinoamericano, tal y como explica Mabel Moraña, se convierte ya junto con el espacio geográfico y el de la palabra, en “arena de representaciones” que son “manipulados por las dinámicas del poder” sujetas al orden social²⁴¹. Una situación que se ve agravada en el caso del cuerpo de la mujer puesto que “es la pantalla sobre la que se proyectan la mayoría de los deseos masculinos”²⁴². Por eso Myriam Díaz-Diocaretz e Iris M. Zavala proclaman que el cuerpo femenino particularmente “ha quedado claro, es un constructo simbólico, un simulacro, cuya existencia depende del discurso social —verbal, especulativo, ficticio, histórico, religioso, legal— y está mediado por los puntos de vista axiológicos o juicios de valor”²⁴³. Además, tal y como se comentaba al inicio de este apartado, la mujer rompe la mordaza del silencio impuesto por el patriarcado en la mayoría de los casos en la época en la que Belli e Istarú comienzan a escribir abordando cuestiones como la del erotismo y la sexualidad femenina, en los que ésta abandona en primera instancia la categoría de objeto para convertirse en sujeto que desea reivindicar su voz y con ello su existencia y su presencia en el ámbito de lo público. Milagros Palma afirma que “la sociedad patriarcal se organiza con el control de la sexualidad de la mujer. La pérdida de ese control significa la destrucción de ese orden, que

²⁴⁰ Jean Franco, *Critical Passions*, Durham and London: Duke University Press, 1999, p. 369.

²⁴¹ Maria Mies y Vandana Shiva, *Ecofeminismo*, p. 200.

²⁴² Jean Franco, *Critical Passions*, p. 369.

²⁴³ Myriam Díaz-Diocaretz e Iris M. Zavala, coords., *Breve historia feminista de la literatura española*, Madrid: Editorial Anthropos, 1993, p. 72.

en todos los tiempos ha sido representado como un trastorno de orden cósmico”²⁴⁴.

En “Amor de frutas” Belli sorprende al lector hablando del encuentro amoroso a través de una sugerente cascada de imágenes que aspiran a evocar la dulzura de la ternura vivida por la poeta en este encuentro:

Déjame que esparza
manzanas en tu sexo
néctares de mango
carne de fresas;

Tu cuerpo son todas las frutas.

Te abrazo y corren las mandarinas;
te beso y todas las uvas sueltan
el vino oculto de tu corazón sobre mi boca²⁴⁵.

En el poema “IX” de *La estación de fiebre*, Ana se muestra como un sujeto que no tiene reparos en hablar del acto amoroso como mujer. La poeta teje una fina hilera de imágenes para invitar al amado a que aparte sus obligaciones momentáneamente y se abandone al placer. Istarú se erige así como compañera y guía en el acto de disfrutar otro aspecto de la vida que devuelve a los amantes a la armonía con lo elemental:

Si del sexo te acuerdas,
fiebre de abejas
traigo, el perfil de la pera
entre las piernas.

²⁴⁴ Milagros Palma, *Nicaragua: once mil vírgenes. Imaginario mítico-religioso del pensamiento mestizo nicaragüense*, Colombia: Tercer Mundo Editores, 1988, p. 128.

²⁴⁵ Gioconda Belli, *El ojo de la mujer*, p. 240.

Bermejas alegrías,
mansedumbre
donde colmar tanto fervor
en ristre.
Un nido,
una copa de vino
culminando mis muslos
para calmar tu ayuno,
país de recocijo.²⁴⁶

En una charla impartida en la Universidad Autónoma de Madrid, Luisa Valenzuela señalaba que es necesario para la mujer reencontrarse con el cuerpo. Valenzuela hablaba del cuerpo como espacio proyectado en el discurso que a través de la escritura literaria es capaz de ser resarcido o cuanto menos de reflejar la desconexión con éste a la que el patriarcado ha condenado a la mujer²⁴⁷. Veremos cómo Belli e Istarú contribuyen a esta nueva conexión para lo que hacen suyos dos temas y estrategias discursivas características de la sociedad latinoamericana hasta la época en la que ambas inician su producción y que son en principio, según Millares, características del imaginario masculino forjado en el patriarcado: se trata de lo político y de lo erótico²⁴⁸, aspectos que veremos en la lectura de sus respectivas obras poéticas pero que reflejan la tensión y la inevitable transgresión de una escritura cuya praxis aspira a reivindicar no solamente un imaginario femenino,

²⁴⁶ Ana Istarú, “IX”, *La estación de fiebre y otros amaneceres*, ed. Ricardo Bada, Madrid: Editorial Visor, 1991, p. 61.

²⁴⁷ Luisa Valenzuela, “Casa tomada: escritoras y escritura”, en Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel, eds., *II Congreso Internacional: escritoras y compromiso. Literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, Madrid: Editorial Visor, 2009 (en prensa).

²⁴⁸ Selena Millares, “Griselda Gambaro: las voces de antígona”, en Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel, eds., *II Congreso Internacional: escritoras y compromiso. Literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, Madrid, Visor, 2009 (en prensa).

sino un imaginario en el que se reflexione sobre el ser mujer como algo fuertemente sujeto a una construcción cultural inevitable que cede espacio a la complementariedad entre el hombre y la mujer en la fragua de la identidad.

“Poesía es vivir en la carne, adentrándose en ella, sabiendo de su angustia y de su muerte”²⁴⁹. Para ello y por ello Belli e Istarú ofrecen su piel, llevan con orgullo las marcas, como signos de una lucha consagrada a la libertad que merecen como mujeres, pero también como seres humanos que habitan en el ombligo de un continente que puede aportar mucha luz. Así es la pasión de las *estigmatas*, una nueva “Aurora” nacida en el horizonte del beso y la palabra:

Es hora de abrazarnos al viento en el abrazo
y abrir de pronto los dedos y nacer.
De extendernos en cada pulso del silencio
y ser mar en cada longitud del agua. [...]

Es hora de abrimos en el beso,
de besarnos las raíces del cuerpo,
el horizonte,
las montañas horadando el aire.²⁵⁰

²⁴⁹ María Zambrano, “Mística y poesía”, *Filosofía y poesía*, México / Madrid / Buenos Aires: FCE, 1987, p. 47.

²⁵⁰ Ronald Bonilla, “Aurora”, en Laureano Albán *et al.*, *Manifiesto trascendentalista y poesía de sus autores*, San José: Editorial Costa Rica, 1977, pp. 175-176.

II

CAPÍTULO II: LA ESCRITURA DE LA MUJER ¿HACIA LA CONQUISTA DE UN NUEVO ESPACIO?

La mujer para ser digna y decente debía ser espiritual y reprimir su fuerza vital. Fui buscando una línea de reafirmación femenina —temas reprimidos para darle voz a la calidad del placer, del dolor de la mujer, todos esos conceptos expresados solamente por la voz masculina—. Lo sigo haciendo, como una proyección del mundo donde los valores femeninos debieran ser incorporados, no sólo en lo privado sino en lo público.

Gioconda Belli²⁵¹

Pienso que si en algo pueden aportar las mujeres a subvertir un discurso o la literatura será porque su condición de marginalidad o su situación de opresión que tiene todas las variantes de verdad de un gran abanico según el país en el que nos encontremos, siempre estará presente. Esta actitud de contestar un orden social hará que su literatura sea distinta.

Ana Istarú²⁵²

²⁵¹ Consuelo Miranda Albónico, “Gioconda Belli: *El ojo de la mujer*”, p. 86.

²⁵² Esther Quintana y Alejandra Aventín, “Palabras como imanes. Entrevista a Ana Istarú y selección de poemas”.

1. ¿DE QUÉ HABLAMOS? EL FEMINISMO, LA TEORÍA Y LA CRÍTICA LITERARIA FEMINISTA, Y LA ESCRITURA DE MUJER

1.1. Génesis, tradición y crónica del pensamiento feminista

1.1.1. Introducción y claves

En el presente capítulo, se quiere dar cuenta del resultado del recorrido de las lecturas realizadas en la búsqueda de la claves para la aproximación propuesta a la obra literaria y fundamentalmente poética de Gioconda Belli y Ana Istarú. Pues bien, si la primera parada de ese recorrido era el contexto relativo al hecho literario y todo lo que lo rodea hoy —llevada a cabo en el capítulo 1—, la segunda se encuentra al preguntarse por la mujer y el espacio que su literatura ocupa en la fragua de los imaginarios culturales y particularmente, los literarios que se erigen como sustrato fundamental de la sociedad y en el diálogo con la identidad.

En este sentido, me gustaría hacer patente la dificultad para la elaboración de este capítulo, ya que el discurso académico por excelencia referente a la mujer, esto es, el feminismo, parte de la biología, la antropología, la sociología, la política, la economía y llega hasta la filosofía. Esta última ha sido convertida en eje clave, especialmente por las teorías *freudianas* para finalmente y por analogía utilizarse para el texto literario. Elena Beltrán y Virginia Maquieira subrayan el carácter interdisciplinario del feminismo:

el saber reside en el carácter interdisciplinar de los estudios feministas que ha propiciado un cuestionamiento a la crítica de construcción social del conocimiento en disciplinas estancas y ha posibilitado una

experiencia innovadora en el conocimiento de la complejidad de la vida social.²⁵³

Otra muestra de esta complejidad interdisciplinaria, es la tabla de contenidos de la obra titulada *Feminismos. Debates teóricos contemporáneos*. Sus autoras, las recién citadas Beltrán y Maquieira —importantes representantes de la crítica feminista española actual—, ofrecen la siguiente división para el estudio del feminismo: la genealogía de la vindicación, el feminismo liberal radical y socialista; el género: diferencia y desigualdad; la justicia, la democracia y la ciudadanía como vías hacia la igualdad; y para terminar, la diferencia y la teoría feminista²⁵⁴.

Por su parte, Maggie Humm, quien edita *Feminisms. A reader*, divide el estudio del feminismo —o mejor dicho, tal y como ella y tantas críticas prefieren decir *feminismos*— en los siguientes apartados: la primera ola del feminismo, la segunda ola del feminismo, el feminismo socialista y marxista, feminismos asiático, negro, y de mujeres de color lesbianas; feminismo lesbiano, feminismo liberal, feminismo de la diferencia, feminismo del psicoanálisis, feminismo y naturaleza, sexualidad y reproducción, paz, filosofía y ciencias, historia, cultura y finalmente, feminismo y educación²⁵⁵. Se trata de una obra que presenta fragmentos de ensayos que el tiempo ha convertido en clásicos.

Ahora bien, es conveniente antes de proseguir, preguntarse qué es el *feminismo*. Si bien su carácter interdisciplinar ha quedado

²⁵³ Elena Beltrán y Virginia Maquieira, “Introducción”, en Elena Beltrán y Virginia Maquieira, eds., *Feminismos. Debates teóricos contemporáneos*, Madrid: Editorial Alianza, 2005, p.11.

²⁵⁴ Elena Beltrán y Virginia Maquieira, *Feminismos*, pp. 5-8.

²⁵⁵ Maggie Humm, *Feminisms. A reader*, London: Harvester Wheatsheaf, 1992, pp. V-X.

constatado, se necesita cuanto menos una definición como punto de referencia. En este sentido es bastante completa al tiempo que abierta, la definición dada por Raman Selden, Peter Widdowson y Peter Brooker. Creo que respeta el espíritu inicial del feminismo en el seno de la Ilustración: el feminismo es “la lucha consciente de las mujeres para resistir al patriarcado” que “ha pretendido alterar la seguridad complaciente de esta lectura patriarcal, afianzar su creencia en la igualdad sexual y erradicar la dominación sexista en una sociedad cambiante”²⁵⁶, lo que se traduce en el ámbito académico en “una corriente interdisciplinaria y multidisciplinaria con un carácter heterogéneo en sus marcos teóricos, metodológicos e instrumentales”.²⁵⁷

A raíz de la definición se puede ver que el feminismo tiene una doble vertiente: una de tesis y otra de praxis; esto es, al hablar del feminismo ha de hablarse de teoría y por supuesto de la crítica de diversos campos del conocimiento, para reflejar una mirada que en muchos casos aspira a insertarse en el sistema con una repercusión de mayor o menor carga reivindicativa y política. Una distinción muy importante, en tanto que va a servir de categoría para situar las diferentes aportaciones del *feminismo* en el campo de teoría y de la crítica literaria.

En un punto de intersección irrevocable, el *feminismo* y la *crítica literaria feminista* —término que en este contexto es utilizado como en tantas ocasiones para referirse a la teoría y a la crítica, esto es, a la explicación de su forja y correspondiente aplicación como herramienta en la lectura de los textos— son en última instancia, considerados por la mayoría de los estudiosos

²⁵⁶ Raman Seldem *et al.*, *La teoría literaria contemporánea*, p. 151.

²⁵⁷ Ana María Fernández, “Introducción”, en Ana María Fernández, comp., *Las mujeres en la imaginación colectiva. Una historia de discriminación y resistencias*, Buenos Aires: Paidós, 1992, p. 31.

como una política cultural²⁵⁸. Su valor es fundamental en la segunda mitad del siglo XX y a principios del siglo XXI, ya que tal y como afirma Gabriela Fabiana Romano: “La crítica feminista contribuye a reorientar los enfoques de aquello considerado como fragmentado, desarticulado y marginado de las investigaciones y el logos modernos”²⁵⁹.

Por ello y dado que esta tesis estudia el marco de lo literario, a lo largo de la exposición han sido incluidas algunas cuestiones relacionadas con la nomenclatura que afectan ciertamente al análisis aquí propuesto. Se trata de la diferencia entre *teoría* y *crítica literaria feminista*, *literatura femenina* y *literatura de mujer*.

La razón estriba en que la lectura de los textos poéticos de Gioconda Belli y Ana Istarú aquí propuesta no es feminista si bien participa de algunas de las ideas o herramientas propuestas por ciertas críticas como es el caso de Elaine Showalter y de las que serán abordadas en el presente capítulo. Asimismo, estimo que se trata de una cuestión de gran interés por la ambigüedad y la imprecisión con las que estos términos han sido utilizados en el campo de la crítica literaria. Por lo tanto, se dará cuenta de ella en los siguientes apartados al tratar del feminismo literario para posteriormente precisar la polémica existente y mi postura en el apartado “1.6. Balance del recorrido”.

No obstante, pese a las distinciones entre los términos, la crítica literaria tiende a utilizar la expresión escritura de mujeres y escritura femenina cuando abordan el feminismo. Esto subraya el hecho de que no es conveniente establecer compartimentos estancos, y particularmente, en lo que al feminismo respecta. Tal y

²⁵⁸ María Fernández, “Introducción”, *Las mujeres en la imaginación colectiva. Una historia de discriminación y resistencias*, p. 52.

²⁵⁹ Gabriela Fabiana Romano, “Capítulo 2: Posmodernidad y género (Crónica de pliegues y despliegues)”, *La mujeres en la imaginación colectiva*, p. 59.

como señala Elena Gajeri: “Uno de los méritos indiscutibles de la crítica literaria feminista ha sido el de proporcionar puntos de vista nuevos y dismantelar el mito de la neutralidad intelectual”²⁶⁰.

Por ello en el presente capítulo me referiré a una serie de propuestas diferentes y complementarias —concretamente tres— que se ha creído que eran las más interesantes. Éstas abordan *la crítica literaria feminista, la escritura de mujer, la escritura femenina* y una serie de conceptos fundamentales en el panorama literario y más allá de éste según el caso; y lo hacen desde lo interdisciplinar, como no podía ser de otra manera. El objetivo es la fragua de una discusión pero igualmente, un diálogo que permita reflejar aspectos significativos que van a caracterizar la lectura propuesta²⁶¹.

1.1.2. Panorama general y posibles recorridos en el marco de la crítica feminista

En su obra *Sexual / Textual Politics* publicada en 1984 y traducida al español en 1999 como *Teoría literaria feminista*, Toril Moi lleva a cabo una empresa de gran envergadura. Ésta es la de elaborar un libro que dé cuenta de la teoría feminista en el terreno de lo literario y la correspondiente práctica crítica en el campo del feminismo. Según su propia autora, se trata de una “introducción a

²⁶⁰ Elena Gajeri, “Los estudios sobre mujeres y los estudios de género”, en *Introducción a la literatura comparada*, p. 479.

²⁶¹ Si bien creo que la crítica literaria adolece de un manual completo dado que el de Toril Moi al que se ha hecho aquí referencia, sólo se extiende hasta la segunda ola, ha de señalarse que en el campo del feminismo se pueden encontrar valiosas antologías de textos fundacionales sobre el tema. Entre ellas, me gustaría destacar por la selección de los autores y los textos, la elaborada por Miriam Schneir, ed., *Feminism. The Essential Historical Writings*, Nueva York: Vintage Books, 1994.

la teoría literaria feminista, la primera, creo, que se publica en inglés dedicada exclusivamente a esta cuestión”²⁶².

No obstante, nótese que se trata de un libro en el que Showalter está presente por partida doble: en primer lugar, porque realiza una útil exposición sobre la cuestión y en segundo lugar, porque lleva a cabo una crítica de todas las autoras de las que habla. Para ello, establece una estructura externa que divide a estas autoras en dos grupos. Un grupo es la “Crítica feminista angloamericana” y el otro es la “Teoría feminista francesa”. Unos términos que tal y como ella misma explica: “no denotan demarcaciones estrictamente nacionales, no hacen referencia a los lugares donde nace una determinada crítica, sino a la tradición intelectual a la que se adscribe”²⁶³.

Esta doble presencia que nace de la permanente tensión entre lo teórico y lo crítico en el seno del feminismo tiene según Mary Eagleton, autora de *Feminism Literary Criticism*²⁶⁴, una inmediata consecuencia. Ésta es la resistencia que Moi muestra al exponer la estructura teórica de Elaine Showalter, entre otros. Sin embargo, me gustaría hacer constar que en mi opinión, los excesos críticos de Moi no son tan acentuados.

Sin embargo, la observación que hace Eagleton explica una tendencia que es origen de confusión para quienes buscan varias fuentes de referencia panorámica. Efectivamente, existe esta tendencia generalizada entre los diferentes autores que se inscriben en cada uno de estos campos a oscilar entre la distancia o la identificación con lo objetivo y lo impersonal o por el contrario con lo subjetivo y lo personal, postura esta última que a tenor de los juicios de Eagleton podría decirse que encarnaría Moi en su *Teoría*

²⁶² Toril Moi, *Teoría literaria feminista*, p. 9.

²⁶³ *Ibid*, p. 10.

²⁶⁴ Mary Eagleton, *Feminism Literary Criticism. A reader*, Londres: Longman, 1991.

literaria feminista. Por otra parte, esta situación hace que la crítica feminista contemporánea apoye la categoría de lo personal, a raíz de la máxima enunciada por Carol Hasnich en el seno de la segunda ola del feminismo: lo personal es político.

No obstante, otro de los problemas o virtudes —según se mire— que presenta el feminismo, no es ciertamente su pluralidad sino su relación con las diferentes teorías o disciplinas. Un hecho que se convierte en problemático cuando el texto resultante, a menudo se encuentra insertado en una línea de estudio que no le permite al lector tener una idea general para situar la aportación del crítico. Esto se debe a que su autor mezcla indiscriminadamente ideas y terminología procedentes de diversas líneas de investigación sin justificación o explicación previa que guíe la lectura.

Esta situación da cuenta del interés pero igualmente de la labor tan complicada que se ha tenido que llevar a cabo a la hora de escoger fuentes desde las que fijar un rumbo panorámico que plasmar aquí y con el que en su momento se inició la andadura en la selva de los estudios del feminismo con el objeto de definir la naturaleza de la lectura de los textos de Belli e Istarú.

Además de la obra de Moi se han elegido otros dos libros que proponen itinerarios diferentes, acaso más complejos y menos didácticos a primera vista pero de una gran riqueza en su exposición del panorama de la teoría y la crítica feminista, así como de otras cuestiones de interés. En la ya citada obra de Raman Selden, Peter Widdowson y Peter Brooker titulada *La teoría literaria contemporánea*, los estudiosos plantean abordar el feminismo tratando conjuntamente la primera y la segunda ola de los movimientos angloamericanos y franceses en el capítulo 6 de su

manual bajo el título “Teorías feministas”²⁶⁵. A continuación, abordan las críticas feministas del Tercer Mundo en el seno de la tercera ola a lo largo de los cuatro últimos capítulos dedicados al postestructuralismo, a las teorías posmodernistas, al poscolonialismo y finalmente, a las teorías gays, lesbianas y *queer*. Para justificar la división de su estudio, los autores exponen que “participan adecuadamente en el complejo e interactivo dominio en el que las teorías posmodernas contemporáneas deconstruyen las identidades sexuales, étnicas y nacionales”²⁶⁶.

Hasta el momento se ha llevado a cabo, una aproximación a dos clasificaciones diferentes, evidentemente acordes con la filosofía de sus respectivos autores y sus posturas sobre el estatuto crítico. Sin embargo, me gustaría cerrar esta panorámica con otro expositor igualmente interesante. Se trata de la propuesta que Elena Gajeri hace en la *Introducción a la literatura comparada*. Ésta incluye los estudios feministas como disciplina de la literatura comparada junto con los estudios de traducción y los estudios interculturales, entre otros²⁶⁷. El enfoque que da Gajeri al capítulo sobre el feminismo es diferente a las dos obras anteriores.

²⁶⁵ Raman Selden *et al.*, *La teoría literaria contemporánea*, p. 154.

²⁶⁶ *Ibidem*.

²⁶⁷ Aprovechamos para señalar que el feminismo acaba de empezar a ser considerado por la literatura comparada. Tal y como señala Susan Zinder

en una búsqueda por el ordenador en la bibliografía de la Modern Language Association bajo el descriptor *literatura comparada*-temas profesionales arroja para toda la década de los ochenta, década en la que el feminismo dominaba la literatura en su parcela académica, tan sólo un breve estudio dedicado explícitamente a feminismo y literatura comparada.

En efecto, se trataba de un artículo que cita Gajeri: Amy Van Heinrich, “Starting resonances: Some Comparative Feminist Issues”, en A. Balakian *et al.*, eds., *Proceedings of the Xth Congress of the International Comparative Literature Association*, Nueva York: Garland, 1985, pp. 608-613.

Elena Gajeri evita hablar de feminismo e inscribe su recorrido tomando como eje fundamental los “estudios sobre mujeres y estudios de género (*women and gender studies*)”²⁶⁸. Esto inscribe su propuesta en el ejercicio de un tipo de crítica diferente al de Moi, más neutro y claramente expositivo enmarcado en la propuesta anglo-americana, pues es en su seno donde a raíz del debate existente entre género y sexo está arraiga más sólidamente tras la segunda ola del feminismo. No obstante, no olvidemos que hemos de anclar la génesis de esta discusión en la obra de Virginia Woolf y Simone de Beauvoir.

Sin embargo, es también en el seno de esta segunda ola y posteriormente en la tercera, en las que estos membretes tan cuidadosamente demarcados nacen buscando, en ocasiones, albergar en el significante una carga política. En otras, lo que buscan es reflejar neutralidad. Es conveniente recordar en este punto que todo lo que tenga que ver con el feminismo puede ser peligrosamente cargado con connotaciones políticas. He aquí otro de los problemas a los que hay que enfrentarse, ya que términos como *sexo* y *género*, entre otros, han sido utilizados a menudo como monedas de cambio.²⁶⁹

²⁶⁸ Elena Gajeri, “Los estudios sobre mujeres y los estudios de género”, *Introducción a la literatura comparada*, p. 479.

²⁶⁹ Para paliar los posibles efectos negativos o el despiste es necesario señalar un título de gran utilidad y que se ha utilizado para la elaboración del presente capítulo. Se trata de un glosario de términos elaborado por Cecilia Olivares que nos da cuenta de la historia, la procedencia y el significado de veinticinco vocablos claves con su correspondiente bibliografía con el fin de establecer un puente instrumental entre el pensamiento feminista y la teoría literaria en América Latina, a partir de los textos teóricos y críticos de la propuesta anglo-americana y francesa. A continuación enumero los términos abordados en la obra: androginia, angustia ante la autoría, aracnología(s), bisexualidad (otra), crítica fálica, crítica (lectura) feminista, diferencia, doble vínculo, escritura femenina, esencialismo, falocentrismo, género, ginandria, ginocrítica, hablar-mujer, heterosexualidad obligatoria, hipótesis dispersiva, imágenes de la mujer,

Como ya se ha señalado Elena Gajeri comienza su exposición hablando del nacimiento de los *Women and gender studies*. Posteriormente, se centra en su desarrollo y evolución a través de la noción de cambio. Una vez explicados el origen y la historia de los *Women and gender studies* y el sentido del marco teórico como punto de partida al tiempo de que precisa su postura, Gajeri dedica dos apartados a las dos figuras más relevantes de la crítica feminista: Simone de Beauvoir y Virginia Woolf. El tercer apartado, trata de lo que ella llama *el canon feminista*. En él da cuenta de gran parte de las dificultades en su gestación o demarcación verbal. Para ello, la autora considera imprescindible dar cuenta de la historia y la polémica en torno a ciertos términos como son los ya citados *sexo* y *género*. Pero igualmente aborda cuestiones de gran interés relacionadas con el feminismo. Entre ellas destaca la diferencia entre *literatura feminista* y *femenina*.

La exposición de Gajeri queda completada con un apartado dedicado a la crisis del sujeto y más concretamente, centra ésta en la reflexión sobre identidad femenina en la escritura. Aquí, las cuestiones planteadas en el apartado anterior son retomadas para dar cuenta de la evolución de su problemática. Gajeri propone la toma de posturas intermedias a la hora de abordar este tema. El objetivo es asegurar la pluralidad y la reflexión; ambas son entrevistas como actitudes necesarias y positivas. El capítulo se cierra con un estudio que recoge las conclusiones plasmadas en un ensayo crítico de *Jane Eyre*.

Hasta aquí se ha dado cuenta de los problemas pero también de la riqueza por la variedad de enfoques que plantea el estudio del feminismo literario. Para ello, me he asomado a tres propuestas que

imaginación femenina, lectura feminista, matrofobia, pensamiento alineado, política sexual, semiótico (lo) y sistema de sexo / género; Cecilia Olivares, *Glosario de términos de crítica literaria feminista*, México, D.F.: El Colegio de México, 1997.

presentan variaciones en su forma de estructurar la exposición, así como en sus contenidos. A continuación, se pasará a explicar brevemente el enfoque aquí escogido con el fin de que sirva de guía que ilumine la postura que quedará desarrollada en los epígrafes que configuran el presente apartado: “1.1. Génesis, tradición y crónica de una rebelión y una revelación”.

En primer lugar, se van a exponer a modo de introducción algunas cuestiones relacionadas con el nacimiento del feminismo y su posterior desarrollo durante la primera ola. A continuación, se dará cuenta de las aportaciones de la propuesta anglo-americana para posteriormente hacerlo de la escuela francesa. Finalmente, se dedicará un apartado para abordar otras aproximaciones de vital interés, como las realizadas en territorio italiano, así como las propuestas del postcolonialismo en el marco de la tercera ola del feminismo siguiendo fundamentalmente la línea trazada por Raman Selden, Peter Widdowson y Peter Brooker²⁷⁰. Cerraré el apartado con un epígrafe dedicado a la cuestión del feminismo en el contexto actual. Éste servirá para proporcionar un marco al segundo apartado del capítulo titulado “2. Notas para un estudio de la literatura y la poesía de mujeres en América Latina”.

1.2. Apuntes sobre el feminismo y la primera ola

Tal y como afirma Olivia Blanco Corujo, el inicio de la Ilustración se erige como un punto clave para comenzar a abordar históricamente la situación de la mujer con su correspondiente repercusión en el ámbito de la creación literaria. Es entonces, cuando se encuentran alusiones explícitas al debate del papel de la mujer en la sociedad.

²⁷⁰ Raman Selden *et al.*, *La teoría literaria contemporánea*.

No obstante, esta discusión había estado presente a través de diversos aspectos desde la Antigüedad. De esta manera, se tiene noticia de que durante la Edad Media, la presencia de la mujer se restringió en el discurso oficial a las cuestiones morales. En el Renacimiento, ya se planteó el tema de la educación femenina, si bien el tema de la igualdad en Europa, no surge hasta el siglo XVIII²⁷¹.

En 1792, la inglesa Mary Wollstonecraft publica *Vindicación de los Derechos de la Mujer*. La obra “al tiempo que recoge los debates de su época, inicia ya los caminos del feminismo del siglo XIX”²⁷². El libro es el primero en alzar la voz en el seno de la Ilustración y en reivindicar una mayor libertad moral para la mujer. Esta reivindicación complementaba la llevada a cabo por Olympe de Gouges en *Declaración de los Derechos de la Mujer y de la Ciudadanía* (1791), en cuyas páginas se refiere a la defensa de los derechos políticos de la mujer.

Sin embargo, en 1869, John Stuart Mill publica *La sujeción de la mujer*²⁷³. Si bien es cierto que Montesquieu, Diderot, Voltaire o D’Alambert mostrarían su deseo de llevar a cabo una defensa de las mujeres en el seno de la Ilustración²⁷⁴, tal y como explica Richard J. Evans es la obra de Mill la que pronto se convirtió en la biblia de las feministas. Ésta no tardó en traducirse y difundirse en

²⁷¹ Olivia Blanco Corujo, “La Ilustración deficiente. Aproximación a la polémica feminista en la España del siglo XVIII”, en Celia Amorós, coord., *Historia de la teoría feminista*, Madrid: Imprenta de la Comunidad de Madrid, Instituto de Investigaciones Femeninas, Universidad Complutense de Madrid, 1994, p. 31.

²⁷² Isabel Burdiel, “Introducción”, en Mary Wollstonecraft, *Vindicación de los Derechos de la Mujer* trad. Carmen Martínez Gimeno, Madrid: Editorial Cátedra, Feminismos, 1996, p. 54.

²⁷³ John Stuart Mill, *La sujeción de la mujer*, en John Stuart Mill y Harriet Taylor Mill, *Ensayos sobre la igualdad sexual*, Barcelona: Editorial Península, 1973.

²⁷⁴ Cristina Sánchez Muñoz, “Genealogía de la vindicación”, *Feminismos*, p. 27.

el continente europeo. En *La sujeción de la mujer*, cuyo título original es *The subjection of women*, el escritor británico muestra su desaprobación por la subordinación legal de la mujer con respecto al hombre y lo señala como un gran obstáculo para el progreso del proyecto de la Ilustración. Ésta completa las polémicas declaraciones de Mill con una interesante reflexión sobre la situación de la mujer y su consideración en los círculos intelectuales, responsables de generar la renovada ideología patriarcal imperante en el siglo XVIII: “Efectivamente, los grandes pensadores ilustrados —Hume, Rousseau, Kant— no vieron ninguna incoherencia en que la universalidad de sus principios quedara ceñida a los varones”²⁷⁵.

Mill atribuye la emancipación de la mujer a un imperativo moral. Asimismo, abre el camino para hablar no sólo de la mujer sino también de lo femenino. En el texto de Mill encontramos una noción de lo femenino que rehúye la homogeneidad simplista que tendía a atribuirle la sociedad logocéntrica y patriarcal a este concepto. El autor de *La sujeción de la mujer* inaugura así, un discurso que abre la rigidez de las categorías de la estructura social de la época en su concepción de la mujer, lo femenino y su papel en dicha sociedad. El objetivo de Mill es defender el nexo de la mujer con la institución de la familia así como con la esfera social.

Según Mill, la sociedad necesita un cambio en el carácter humano. Éste es imprescindible para el éxito de una democracia fructífera. La mujer es una pieza clave para esta regeneración. No olvidemos que para Mill, la estructura de familia patriarcal arraigada en la desigualdad sexual, justifica otros tipos de opresión²⁷⁶. Este llamamiento aspira a que lo femenino no quede

²⁷⁵ Ana de Miguel Álvarez, “Deconstruyendo la ideología patriarcal: Un análisis de *La sujeción de la mujer*”, *Historia de la teoría feminista*, p. 54.

²⁷⁶ John Stuart Mill, *La sujeción de la mujer*, pp. 260-261.

únicamente relacionado con lo moral, lo ético y lo correcto. La forma señalada por Mill es a través de la inserción de la mujer en la esfera pública. Nótese que hasta aquella época, la mujer no participaba presencialmente de la vida pública. Ésta poseía un aura que le acercaban a lo sagrado por su capacidad para engendrar y su carácter aparentemente dócil y silencioso. Así era vista y se quería continuar que lo fuera. Esta situación confirmaba su condición de otredad.

Dado el silencio al que la mujer se vio sometida hasta esa fecha, así como su exclusión de la vida pública, la obra de Mill es clave para el inicio de una rebelión que es revelación de la necesaria presencia de la mujer en la sociedad. Asimismo, da fe de su correspondiente confinación y reclusión. Además, nótese que el sujeto que verbaliza el discurso bien podría ser una mujer, pero curiosamente es un hombre, algo que dada las circunstancias dotan a *La sujeción de la mujer* de un valor adicional.

Sin embargo, si bien es cierto que la aportación de Wollstonecraft así como la de Mill son claves, no es hasta 1890 cuando se acuña por primera vez el término feminismo²⁷⁷. Y es a finales del siglo XIX y durante la primera mitad del siglo XX, cuando vemos florecer la llamada primera ola del feminismo.

Esta primera ola del feminismo se caracteriza por su naturaleza reivindicativa en el terreno de lo político, lo social y lo económico. En *Feminisms. A reader*, Maggie Humm define la primera ola en contraposición con la segunda ola de la siguiente manera:

In broad terms, twentieth-century feminists choose one of two positions: largely, first wave feminism (which might be said to end with Simone de Beavoir's *The Second Sex* (1949)) centres on debates about

²⁷⁷ Raman Selden, *La teoría literaria contemporánea*, p. 151.

materialism, about women's individual and collective social and political interests and self-determination. In second wave feminism the arguments are concerned with materiality —moral solidarities created by feminists standpoints and identities based on differences which include women's material, psychic and affiliative strengths—²⁷⁸

Las palabras de Humm constatan una oscilación entre la reivindicación como colectivo y la búsqueda de una identidad individual con un particular énfasis en cuestiones relacionadas con lo material, tal y como se puede percibir en las obras de dos de las autoras que se abordan en este capítulo por la repercusión que sus ideas han tenido en el ámbito de la crítica literaria feminista. Se trata de Virginia Woolf y Simone de Beauvoir. No obstante, tal y como afirman Raman Selden, Peter Widdowson y Peter Brooker: “La *crítica* feminista del primer período es más un reflejo de las preocupaciones de la primera ola que un discurso teórico”²⁷⁹.

Nótese que se ha decidido incluir en el marco, algunas reflexiones sobre las aportaciones de Woolf y Beauvoir, a pesar de que ambas dos pertenecieron a la primera ola, si bien a menudo se sitúa a Beauvoir en medio de ambas olas o incluso en la segunda. De esta manera, Woolf inaugura el apartado dedicado a la propuesta anglo-americana y Beauvoir el dedicado a la francesa.

²⁷⁸ Maggie Humm, *Feminisms. A reader*, p. 11. Se puede traducir el fragmento de la siguiente manera: en términos generales las feministas del siglo XX eligen una de estas dos posturas: una parte importante, la primera ola del feminismo (que podría decirse que termina con *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir (1949)), se centra en debates sobre materialismo y en intereses colectivos políticos y sociales, así como en la autodeterminación. En la segunda ola del feminismo, los argumentos están relacionados con cuestiones materiales igualmente. Sin embargo, éstas están basadas en la solidaridad moral, fruto de los argumentos y las reflexiones de las feministas, así como en la identidad concebida pluralmente, a partir de diferencias relacionadas con cuestiones que incluyen lo material y la mujer, así como sus fortalezas psicológicas y emocionales.

²⁷⁹ Raman Selden *et al.*, *La teoría literaria contemporánea*, p. 155.

Las dos son piezas fundamentales para entender las aportaciones de la crítica posterior y particularmente, para la gestación de un discurso teórico. En este sentido, ha de señalarse que dicha gestación tuvo mucha importancia al inicio de la segunda ola gracias al movimiento internacional *Women's Lib*, entre otros. Éste tomó como referencia a su vez a los movimientos de la década de 1950 y se propuso “llevar hasta sus últimas consecuencias el principio de la igualdad de todos los ciudadanos para abolir cualquier tipo de discriminación”²⁸⁰.

A la hora de establecer una división utilizando el criterio de las barreras nacionales son muchas las críticas recibidas en el seno del pensamiento crítico feminista; especialmente porque el feminismo anglo-americano y el francés tienen muchas cosas en común. No obstante, también es cierto que en este caso, y siguiendo la línea trazada por Toril Moi, ésta no ha sido realizada atendiendo a la nacionalidad de las críticas sino a la escuela que éstas a su vez han seguido en la forja de su pensamiento. Sin embargo, hay que señalar que ambas se han retroalimentado y se encuentran amenazadas por el riesgo de caer en el determinismo biológico. La anglo-americana lo hace al buscar obras firmadas específicamente por hembras, frente al feminismo francés, cuyo riesgo estriba en el privilegio “otorgado a los cuerpos *literales* en lugar de a los metafóricos femeninos”²⁸¹. No obstante, hoy la historia hace inevitable el referirnos al feminismo en términos territoriales, al menos para hablar de su nacimiento y desarrollo y particularmente de la segunda ola que tantos horizontes fue capaz de abrir en el transcurso de la década de los 60.

²⁸⁰ Mabel Belluci, “Capítulo 1: De los estudios de la mujer a los estudios de género: han recorrido un largo camino”, *Las mujeres en la imaginación colectiva*, p. 36.

²⁸¹ *Ibid*, p. 162.

1.3. La propuesta anglo-americana

Una propuesta es una idea que se ofrece para un fin. Pues bien, la propuesta anglo-americana se erige como una apuesta sólida en los años 70 en Estados Unidos, donde comienza a impartirse un título en *Woman Studies* o Estudios de la mujer, que más tarde en la década de los ochenta ampliará su nomenclatura a *Woman and gender studies*. Es a principios de la década de los noventa cuando éste arraiga en Gran Bretaña.²⁸²

Los setenta, tal y como explica Mabel Belluci, se trata de una época de febril actividad en la esfera de lo político que adquiere su correlato en el ámbito de la universidad a través de “una producción académica sistematizada”²⁸³. Es curioso, pero los *Women Studies* surgieron inicialmente tomando como modelo los *Black's Studies*, que los estudiantes y los profesores de raza negra habían comenzado a gestar ya en los 60.²⁸⁴

Son muchas las figuras clave para entender la evolución y la aportación de la propuesta anglo-americana, entre las que han sido escogidas tres por su relevancia en el ámbito de la crítica feminista literaria y porque sus aportaciones son relevantes en el marco de la lectura de los textos de Belli e Istarú: Virginia Woolf, clara pionera y antecedente imprescindible para el nacimiento de esta segunda ola y a quien debemos el controvertido concepto de androginia; Kate Millet, responsable de subrayar la importancia del discurso de lo ideológico como fuente de represión de la mujer y su representación frente al feminismo marxista de obligada mención, sobre todo por la importancia que durante la segunda ola tuvo en Gran Bretaña; y finalmente, Elaine Showalter, quien establece una

²⁸² Maggie Humm, *Feminisms. A reader*, p. 55.

²⁸³ *Ibid*, p. 27.

²⁸⁴ *Ibidem*.

escisión voluntaria en el estudio de la literatura de mujeres con su *ginocrítica*, lo cual permite hablar de la mujer no solamente como personaje, sino también como escritora y como crítica. A partir de sus ideas, como si de tres grandes ramas de un mismo árbol se tratara, encontramos las bases más interesantes de la crítica feminista y la literaria en particular.

1.3.1. El cuarto propio de Virginia Woolf

Además de sus novelas, que han sido objeto de la crítica literaria, y no solamente de la feminista, lo más célebre de Virginia Woolf (1882-1941) lo encontramos en *Una habitación propia* y *Tres guineas* publicados en 1929 y 1938 respectivamente, pese al gran número de críticas que se le han hecho y de las que Toril Moi da cuenta extensamente²⁸⁵. Según Moi, Woolf no duda en proclamar su deseo de cuestionar la identidad humana esencial, ya sea en sus novelas o en los citados textos críticos. Para la autora de *Una habitación propia*, la identidad humana ha sido manipulada por el sistema patriarcal²⁸⁶.

Sin duda, la lectura que hace Moi de los textos de Woolf resulta de gran interés y deja entrever no solamente la condición de otredad de la mujer como lo que no está y por lo tanto no es, sino que convierte a Woolf en valioso eje de uno de los grandes debates del feminismo: la diferencia o la no diferencia, lo que apunta indirectamente como se verá con Beauvoir a la existencia del sexo y del género y a la identidad de género.

El concepto de género tiene un claro carácter interdisciplinar y se erige como una cuestión clave a la hora de tratar otras cuestiones relacionadas con el feminismo que más interesan en la

²⁸⁵ Toril Moi, *Teoría literaria feminista*, pp. 15-22.

²⁸⁶ *Ibid*, p. 23.

búsqueda de una definición de *crítica literaria feminista*, *literatura femenina* y *de mujer*. Éstas tienen un mayor relieve en el proyecto de Woolf, ya que ella nunca quiso utilizar la etiqueta de feminista si bien *Tres guineas* incluye “un amplio abanico de proyectos feministas”²⁸⁷.

En *Una habitación propia*, obra elaborada desde una perspectiva materialista, Woolf se erige como la fundadora del discurso ensayístico moderno feminista de claro corte reivindicativo propio de la primera ola. Michèle Barret habla del carácter materialista de los escritos de crítica de Virginia Woolf:

Los ensayos críticos de Virginia Woolf nos ofrecen una visión sin igual del desarrollo de la literatura de mujeres, un estudio perspicaz de sus predecesoras y de sus contemporáneas, una muy oportuna insistencia en las condiciones materiales que han conformado la conciencia de la mujer.²⁸⁸

Una habitación propia es una metáfora, un espacio del que Woolf nos habla como lugar necesario para cualquier creadora. No obstante, éste se encuentra desafortunadamente unido a la necesidad de que la escritora posea independencia económica. A partir de este apunte, la autora inicia su batalla contestataria al sistema patriarcal, según ella responsable de la inexistencia de la presencia de la mujer en el mundo de la literatura, en el seno de la cultura occidental, concretamente hasta el siglo XVIII en Inglaterra. En esta época, las mujeres comienzan a obtener beneficios económicos por su escritura y en consecuencia, a ser reconocidas en el sector público. Ahora bien, siempre bajo la atenta mirada del

²⁸⁷ Raman Selden et al., *La teoría literaria contemporánea*, pp. 155.

²⁸⁸ Michèle Barret, “Introduction”, *Virginia Woolf: Women and Writing*, Londres: The Woman’s Press, 1979, p. 36.

hombre y su correspondiente sumisión, ya fuera éste el padre o el cónyuge.

La apuesta de Woolf por la existencia de una literatura femenina se basa en *Un cuarto propio* en la necesidad de construir un canon de la escritura de la mujer, que en última instancia permita relatar a partir de su obra, a través de un ejercicio de lectura crítica que han de llevar a cabo conjuntamente la creadora y la estudiosa, la condición de lo femenino. Se trata de una labor a su parecer necesaria ya que el sistema educativo no ha sido capaz de indagar entre las diferencias del hombre y de la mujer, su correspondiente repercusión y su presencia en la literatura. Por ello, su voz y su escritura han sido silenciadas injustamente. Woolf concibe esta literatura femenina como una tradición dentro de la tradición y propone tal y como explica Gajeri, elaborar una “*ginealogía* para que se establezcan unas premisas”²⁸⁹ para elaborar otra tradición propia.

En el siguiente fragmento de *Un cuarto propio* se puede percibir la crítica que Woolf hace al sistema. Según ella, éste ha coartado y silenciado a la mujer como escritora y crítica frente al hombre y la ha reducido a un mero y conveniente espejo sobre el que éste ha podido reafirmar sus glorias y justificar sus fracasos:

Women have served all these centuries as looking-glasses possessing the magic and delicious power of reflecting the figure of man as twice its natural size. Without that power probably the earth would still be swamp and jungle.²⁹⁰

²⁸⁹ Elena Gajeri, “Los estudios sobre mujeres y los estudios de género”, *Introducción a la literatura comparada*, p. 458.

²⁹⁰ Virginia Woolf, “*A Room of One’s Own* (An extract)”, *Feminisms. A reader*, p. 23. En el fragmento, Woolf explica: las mujeres han servido todos estos siglos como cristales que reflejaban mágica y deliciosamente la figura del hombre duplicando su

Woolf dedica *Tres Guineas* a indagar en la naturaleza de la diferencia apuntada entre hombres y mujeres. A partir de un discurso que defiende el pacifismo y las actividades antifascistas, la escritora reivindica las diferencias en la estructura intelectual entre el hombre y la mujer. Asimismo concluye que éstas se extienden a la actividad creadora y crítica.

Virginia Woolf manifiesta entonces, la necesidad de un pensamiento y un saber femenino, ya que la imagen discursiva que ha estructurado el hombre no es en absoluto verosímil, como ya quedaba apuntado en *Un cuarto propio* y de lo que se ha dado cuenta en el fragmento extraído de esta misma obra. El objetivo es la denuncia y el correspondiente cuestionamiento de estereotipos presentes, pasados y futuros. No obstante, nótese que tal y como afirman Raman Selden, Peter Widdowson y Peter Brooker, la autora de *Tres guineas* “pensaba que las mujeres escribían de modo diferente porque su experiencia social era distinta, no porque fueran psicológicamente distintas de los hombres”²⁹¹.

En este sentido, hemos de mencionar una de las grandes aportaciones de Woolf que es el concepto de androginia. Éste es desarrollado en el último capítulo de *Un cuarto propio*, si bien se encuentra presente en toda su escritura. Cecilia Olivares dedica la primera entrada de su ya citada obra *Glosario de términos de crítica literaria feminista* a la androginia²⁹². Según Woolf, el concepto de escritor andrógino encuentra su razón de ser en la afirmación de Coleridge sobre la condición andrógina de la inteligencia. Se trata de una meta que en el ejercicio de la escritura

tamaño real. Sin ese reflejo, probablemente la tierra continuaría siendo un pantano y una jungla.

²⁹¹ Raman Selden et al., *La teoría literaria contemporánea*, p. 157.

²⁹² Cecilia Olivares, *Glosario de términos de crítica literaria feminista*, pp. 15-18.

creativa no se encuentra limitada por el sexo. Éste no es tenido en cuenta y por lo tanto, el escritor es capaz de transmitir las emociones tanto a las mujeres como a los hombres lectores. Véanse Keats, Proust o el propio Coleridge, entre otros.

Tal y como afirma Olivares, Woolf no menciona a ninguna escritora en su lista. La razón es la falta de libertad sufrida por éstas que en unos cien años podría verse superada, lo que significa que permitiría a la mujer tener acceso a una forma de escritura andrógina, un ideal al que Woolf quería alcanzar con la contribución de su obra.

Esta visión de Woolf es utópica y ha sido fuertemente criticada por estudiosos y escritores, quienes valoran su aportación como un intento consciente de ruptura del binomio masculino y femenino. Entre ellos, destaca la mexicana Rosario Ferré, quien explica que de alguna manera el escritor escribe sobre sí mismo²⁹³. Por su parte, Elaine Showalter habla de la siguiente forma de la androginia propuesta por Woolf en el capítulo que le dedica a la escritora en *A Literature of Their Own. British Women Novelists. From Brönte to Lessing* y que precisamente titula “Flight into androgyny”:

The androgynous mind is, finally, an utopian projection of the ideal artist: calm, stable, unimpeded by consciousness of sex. Woolf meant it to be a luminous and fulfilling idea; but, like other utopian projections, her vision is inhuman. Whatever else one may say of androgyny, it represents an escape from the confrontation with femaleness or maleness.²⁹⁴

²⁹³ Cecilia Olivares, *Glosario de términos de crítica literaria feminista*, pp. 20-21.

²⁹⁴ Elaine Showalter, *A Literature of Their Own. British women novelists from Brönte to Lessing*, Nueva Jersey: Princeton University Press, 1977, p. 289. Se puede traducir el pasaje de “El vuelo hacia la androginia” como: la mente andrógina es finalmente una proyección utópica del artista ideal: tranquilo, estable, sin impedimentos motivados por

Nótese que Woolf establece el concepto de androginia en el seno de la obra de arte. Pero, ¿qué sucede entonces con la crítica? ¿La crítica acaso debería desarrollar una serie de instrumentos para poder determinar el grado de androginia, o mejor dicho, la naturaleza del desplazamiento de la identidad de género llevada a cabo por el autor? Si Woolf señala un plazo de cien años con sus correspondientes etapas de la escritura de mujeres para conquistar la utopía clásica de lo andrógino, cabría preguntarse qué sucedería con la teoría y la crítica femenina y el nuevo canon o tradición pendiente de forjar que ésta reivindica.

Posiblemente dentro del idealismo *woolfiano*, que la convirtió en una gran activista por la paz, tal y como vemos en *Tres guineas* y en una gran defensora de los derechos de la mujer, Woolf aspiraba a un mundo en el que despojar al discurso de las ideologías que remitieran a lo patriarcal y abrir este discurso, a través de las identidades de género, hacia el respeto por la pluralidad y la invitación a la búsqueda constante de nuevas utopías que renovaran el espíritu idealista que tanto sufrimiento le costó; o quizá, después de todo, tal y como señala Elaine Showalter en *A Literature of Their Own*, la androginia fue una estrategia para evitar enfrentarse a la búsqueda de su identidad propia como mujer y como escritora²⁹⁵.

su conciencia del sexo. Woolf pretendía que fuese una idea brillante y satisfactoria, pero, al igual que otros proyectos utópicos su visión es inhumana. Se diga lo que se diga sobre la androginia, ésta representa la huida de la confrontación con la feminidad o la masculinidad.

²⁹⁵ Elaine Showalter, *A Literature of Their Own. British women novelists from Brönte to Lessing*, p. 291.

1.3.2. Kate Millet y el patriarcado

La obra de Kate Millet posee un extraordinario valor en la selva del feminismo, donde la interdisciplinariedad en ocasiones, no permite ver con claridad los rumbos de la teoría y la crítica literaria feminista. La contribución de Kate Millet alcanza su punto álgido con la publicación de *Sexual Politics* en 1970, año clave para la segunda ola del feminismo con otras obras como *The female Eunuch* de Germaine Greer, *Patriarcal Attitudes* de Eva Figs, *The Dialectic of Sex* de Shulamith Firestone y con *Thinking About Women* de Mary Ellman, que vio la luz únicamente un año antes que las demás.

Sexual Politics combina la reivindicación con el activismo a través de un discurso que propone nuevos caminos para la elaboración de herramientas que además de denunciar, posibilitan un razonamiento sobre los sistemas ideológicos de la sociedad patriarcal. Según Millet, estos sistemas ideológicos son junto con la desigualdad económica, los responsables de la opresión de la mujer. Esto es, se trata de combatir a través de la exploración y posterior subversión, el orden económico pero igualmente el orden de significación, ambos integrantes de los ordenadores de sentido en la sociedad. Tal y como explica Maggie Humm

Millet's fundamental conviction is that women's oppression derives, not from biology (except in the patriarchal association of women with 'impure' nature) but from the social construction of femininity. Sexual politics is a paradigm of social power, and like all social power, sexual power controls individuals both through indoctrination and through violence.²⁹⁶

²⁹⁶ Cecilia Olivares, *Glosario de términos de crítica literaria feminista*, p. 61. Se puede traducir el fragmento de la siguiente forma: la principal convicción de Millet es que la opresión de la mujer deriva no de la biología (salvo en la asociación patriarcal de la

La obra se divide en tres partes: la primera está dedicada a la política sexual y en ella Millet trata las relaciones de poder entre los dos sexos; la segunda parte es la dedicada a las raíces históricas de la lucha feminista y sus avatares. Por último, el tercer apartado ofrece una selección de textos que presentan ejemplos de política sexual que proceden del discurso patriarcal.²⁹⁷

La autora de *Sexual Politics* se centra en el estudio de “las imágenes sociales, históricas y literarias” y “expone las representaciones opresoras de la sexualidad presentes en la ficción masculina” y pone el punto de vista del lector en primer plano, particularmente en su aproximación a la obra de D. H. Lawrence, Henry Miller, Norman Mailer y Jean Genet que podemos encontrar en el último apartado de la obra²⁹⁸.

Sexual Politics postula claramente la existencia del género y del sexo, que como ya se ha comentado son dos categorías fundamentales a la hora de reflexionar sobre la teoría y la crítica feminista, así como de la apertura a nuevos territorios desde los que ejercer una lectura de los textos literarios escritos por mujeres. Millet postula que el sexo se corresponde con las diferencias biológicas de la mujer, frente al género que es una construcción psicológica que hace alusión a la identidad sexual que ha sido adquirida en el marco de la cultura en la que el sujeto vive y se materializa a través de la institucionalización de la existencia del mundo de lo masculino y del mundo de lo femenino, preocupación

mujer con la naturaleza de lo impuro) sino de la construcción social de la femineidad. La política sexual es un paradigma de poder social y como todos los poderes sociales, el poder sexual controla a los individuos a través de la adoctrinación y la violencia.

²⁹⁷ Toril Moi, *Teoría literaria feminista*, p. 38.

²⁹⁸ *Ibidem*.

central en el seno de la segunda ola del feminismo. Tal y como señala Mabel Bellucci:

En realidad, el observar cómo se expresa la cultura a través de dos mundos diferenciadamente separados —el masculino y el femenino— fue el tema de discusión que ciertos grupos feministas de la segunda ola pusieron sobre el tapete.²⁹⁹

Esta separación entre el mundo masculino y el mundo femenino, tan tajante en el caso de Millet, ha sido criticada, ya que según los estudiosos la selección de autores que no convence a todo el mundo, enfatiza únicamente la ideología sexista que para Millet todos los escritores masculinos parecen ejercer.

A este respecto, Toril Moi señala que “al eludir todo texto feminista o simplemente escrito por una mujer (excepto *Villette*), Millet no afronta cómo leer el texto de una mujer”³⁰⁰, y critica que Millet utilice a estos escritores para iluminar la tesis que plantea en su obra³⁰¹.

Lo que es indiscutible hoy es que su forma de entender la dimensión de lo político y su mirada proporcionaron a la segunda ola del feminismo una nueva forma de escribir teoría³⁰², a pesar de que ésta haya sido tachada de simple. Según Toril Moi su propuesta quiere evidenciar únicamente que un “proceso en el que el sexo dominante trata de mantener y ejercer su poder sobre el sexo débil”³⁰³.

²⁹⁹ Mabel Bellucci, “Capítulo 1: De los estudios de la mujer a los estudios de género: han recorrido un largo camino”, *Las mujeres en la imaginación colectiva*, p. 43.

³⁰⁰ Toril Moi, *Teoría literaria feminista*, p. 44.

³⁰¹ *Ibid*, p. 40.

³⁰² Maggie Humm, *Feminisms. A reader*, p. 61.

³⁰³ Toril Moi, *Teoría literaria feminista*, p. 39.

El concepto de género es objeto de una redimensionalización en el seno del feminismo marxista que se desarrolla en la década de los 60 y los 70. Éste se centra en establecer las relaciones entre el género y la economía. Cora Kaplan, militante del feminismo y socialista, no dudó en criticar el discurso de Millet de extremo, en su clasificación sistemática como ideología opresora, así como en la elección de los corpus escogidos para su análisis de la imagen de la mujer.

Frente a Millet, la feminista socialista Michèle Barret en su obra *Woman's Oppression Today: Problems in Marxist Feminist Analysis* (1980) lleva a cabo un análisis feminista marxista de cómo se representa el género y por lo tanto, la manera en la que se hace efectiva su ideología en varios aspectos que incluyen: las condiciones materiales de producción (parte en la que cita a Woolf), la forma en la que estos son leídos. Ésta reivindica que es desde aquí donde la crítica feminista ha de partir³⁰⁴. Una lectura que ha dado interesantes ideas pero que frente al ensayo de Millet, que se ha convertido en una referencia ineludible a pesar de sus excesos, parece haberse diluido a partir del arraigo del posestructuralismo³⁰⁵. Es entonces cuando el concepto de sujeto entra crisis, al tiempo que lo hacen las ideologías, los metarrelatos y somos testigos de la fisura de la cadena que vertebra la relación entre el significante y el significado; una situación que se extiende a la cuestión del sexo y del género que deriva en una variedad interminable de propuestas a menudo ligadas en última instancia al concepto de identidad.

³⁰⁴ Toril Moi, *Teoría literaria feminista*, p. 39.

³⁰⁵ Raman Selden et al., *La teoría literaria contemporánea*, pp. 167-168.

1.3.3. Elaine Showalter y el nacimiento de la ginocrítica

Tras la aportación de Millet, prácticamente todas las propuestas anglo-americanas —la mayoría cabe decir que se generaron en territorio norteamericano— versaron sobre *Sexual Politics*, pues su repercusión fue inmensa. No obstante, *Literary Women* de Ellen Moers publicado en 1976 abre las puertas a la creación de una tradición alternativa de obras escritas por mujeres. Asimismo, Sandra Gilbert y Susan Gubar en *The Mad-women in the Attic* (1979) contribuyen al trazo de un camino transgresor y novedoso al realizar un análisis centrado en los estereotipos de la mujer en la literatura. *The Mad-women in the Attic* constituye en la tradición de la crítica literaria feminista un paso muy importante tras la obra de Millet. Sin embargo, según la crítica, las escritoras caen en el mismo error que el discurso patriarcal, ya que su propuesta a menudo concluye con la proyección de la escritora como víctima³⁰⁶.

El valor de la propuesta de Showalter estriba en su intento de presentar una alternativa a la aproximación a la literatura centrada en la mujer como creadora, crítica, así como protagonista o personaje en textos escritos por mujeres y en los escritos por hombres, tanto en la creación como en el terreno de la crítica. Ésta se concreta en lo que ella ha denominado *gynocriticism*³⁰⁷, y que ha

³⁰⁶ Da cuenta de las críticas hechas a la obra; Raman Selden *et al.*, *La teoría literaria contemporánea*, p. 168.

³⁰⁷ Nótese que tal y como explica Elaine Showalter en el ensayo en el que utiliza el término y lo define por primera vez, éste tiene procedencia francesa: “I have adapted the French term *la gynocritique* (although the significance of the male pseudonym in the history of women’s writing also suggested the term ‘georgics’”, Elaine Showalter, “Towards a feminist poetics”, in M. Jacobus, ed., *Women Writing and Writing about Women*, London: Croom Helm, 1979; Maggie Humm, *Feminisms. A reader*, p. 382. Traduzco el fragmento: yo he adaptado el término francés de la ginocrítica (a pesar de

sido traducido al español por ginocrítica; por lo qué duda cabe que podemos decir que da un paso más allá que Millet, Mores o Gilbert y Gubar.

La publicación de *A Literature of their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*, de Elaine Showalter, en 1977, fue todo un acontecimiento en el ámbito de la crítica literaria feminista. Tal y como explica Maggie Humm: “When Showalter wrote *A Literature of Their Own* in 1977, feminists critics were concerned to create an alternative canon of writing by women”³⁰⁸. Showalter retoma así la labor de Woolf, en tanto que tal y como ha dicho Mary Eagleton, se erige como recuperadora de la literatura inglesa de mujeres desde el siglo XIX, en su intento por hallar precursoras olvidadas en el marco de un contexto de la escritura femenina sobre la que reflexiona. Sin embargo, a diferencia de Woolf, Showalter no comparte la idea de androginia. Frente a sus antecesoras, ella periodiza la escritura de narradoras que incluye en *A Literature of Their Own*. Y lo hace distinguiendo tres fases en la evolución de la escritura de las novelistas que recogen la idea *woolfiana* de la existencia de cultura femenina y un modelo de la misma y que más tarde concretará en varios ensayos publicados después de *A Literature of their Own*, en los que postulará la existencia de una ginocrítica que en breve pasaremos a tratar.

Showalter distingue tres fases en la evolución de la escritura de las autoras que escoge de Brönte a Lessing: una prolongada fase de imitación y absorción de la tradición dominante de Brönte a 1880 denominada escritura femenina, una etapa de protesta y vindicación de derechos minoritarios o fase feminista que se extendería de 1880-1920 y, finalmente, un período de

que el significado del seudónimo masculino en la historia y de la escritura de mujeres también sugería el término *geórgica*.

³⁰⁸ Maggie Humm, *Feminisms. A reader*, p. 381.

autodescubrimiento y búsqueda de identidad propia o lo que ella denomina fase de las Amazonas que se concreta a partir de 1920, responsable de la literatura propiamente femenina³⁰⁹, y que “heredó características de las fases anteriores y desarrolló la idea de una escritura y la experiencia específicamente de mujeres.”³¹⁰

En 1979, Elaine Showalter publica el ensayo “Toward a feminist poetics” en el que aparece el término ginocrítica por primera vez. Tal y como explica en el texto, ésta distingue entre dos tipos de crítica: la crítica feminista y la ginocrítica. La crítica feminista es la que se refiere a la mujer como lectora de obras escritas por hombres y cómo en ellas vemos imágenes y estereotipos de la mujer, así como omisiones y concepciones erróneas sobre ésta, tanto en la literatura como en la crítica, de estas obras escritas por hombres. En este sentido, Showalter la concibe como el reflejo de una ideología³¹¹. Sin embargo, la ginocrítica es un estudio de la mujer como escritora. Showalter lo define de la siguiente forma:

The second type of feminist criticism is concerned with *woman as writer*, with woman as the producer of textual meaning, with the history, themes, genres and structures of literature by women. Its subjects include the psychodynamics of female creativity; linguistics and the problem of a female language; the trajectory of the individual or collective female literary career; literary history; and, of course, studies of particular writers and works.³¹²

³⁰⁹ Elzbieta Skłodowska, *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1060-1985)*, pp. 141-142.

³¹⁰ Raman Selden *et al.*, *La teoría literaria contemporánea*, p. 169.

³¹¹ Maggie Humm, *Feminisms. A reader*, p. 382.

³¹² Elaine Showalter, “Towards a feminist poetic”, p. 382. Traduzco el pasaje: el segundo tipo de crítica feminista abarca el tema de la mujer como escritora, de la mujer como creadora del significado textual, de las historias literarias generadas por mujeres. Sus temas incluyen la psicodinámica de la creatividad femenina; la lingüística literaria

Sin embargo, en “Feminist criticism in the wilderness”, ensayo publicado en 1981, Showalter explica más a fondo la ginocrítica y concreta sus objetivos, su modelo teórico, pero tal y como señala Cecilia Olivares no es una metodología³¹³.

No obstante, lo interesante de la propuesta de Showalter es que supo integrar las aportaciones de otras disciplinas para crear un proyecto y un territorio propio en la historia de la literatura que parte de las ideas del antropólogo Edwin Ardener, para quien las mujeres habían sido silenciadas. Y es por ello que la zona discursiva que ocupa también llamada salvaje ha de ser explorada. Showalter parte de la tesis de Ardener para justificar la existencia de la ginocrítica, si bien es esta zona salvaje, la que permite a la estudiosa trazar un puente con el feminismo de la diferencia o escritura de la diferencia y justificar la existencia de la escritura de mujeres como una zona con un potencial revolucionario que posteriormente, Luce Irigaray y Julia Kristeva señalarán como tal y tratarán dentro de la escuela francesa.

Según Toril Moi, dadas las teorías que Showalter adopta selectivamente para la construcción de la ginocrítica —para una gran parte de la crítica inviable como proyecto por la amplitud de aspectos que englobaría— ésta elude tratar el texto como proceso de significación³¹⁴; probablemente por la división elaborada por la autora de *A Literature of Their Own* de los tres tipos de ginocrítica existentes: la biológica, la lingüística y la psicoanalítica dentro de la concepción de la cultura femenina como modelo que hay que investigar y determinar. Por ello, hoy en día el término *ginocrítica*,

feminista desde el punto de vista individual o colectivo; la historia literaria; y, por supuesto, los estudios de escritores y escritos en particular.

³¹³ Cecilia Olivares, *Glosario de términos de crítica literaria feminista*, p. 56.

³¹⁴ Toril Moi, *Teoría literaria feminista*, p. 87.

según Olivares, es utilizado para todos los estudios de literatura escrita por mujeres con independencia del entramado teórico elaborado por Showalter³¹⁵. Efectivamente, el concepto de cultura femenina que aspira a forjar Showalter resulta muy difuso posiblemente por su ambiciosa amplitud. No obstante, éste nos permite alargar la lista de variables del género para añadir la de raza, clase o nacionalidad.

Otra de las críticas que le ha hecho la feminista Mary Eagleton a Elaine Showalter y a toda la crítica angloamericana es que “se toma como norma a la mujer blanca heterosexual de clase media y la historia literaria que se produce es ‘casi tan selectiva e ideológicamente limitada como la tradición masculina’”³¹⁶; una afirmación parcial en el caso de Showalter, ya que tal y como hemos podido ver abre el discurso de la crítica feminista a la consideración de otras variables además del género. Sin embargo, tal y como ha sucedido con otras ideas apuntadas por la autora de *A Literature of Their Own*, estas variables no han sido totalmente desarrolladas y han quedado como una malla semántica difusa en su propuesta.

Sin embargo, no olvidemos que se trata de un amplísimo proyecto que por qué no, otras críticas podrían tomar para seguir investigando sobre los textos literarios escritos por mujeres. Por ello ha de decirse que si efectivamente puede parecer que en el seno de la crítica angloamericana la mujer blanca heterosexual ha sido tomada como norma, ésta ha sido de gran utilidad para acercarnos con las correspondientes reflexiones y modificaciones al feminismo de la tercera ola. En su seno, el colectivo homosexual o negro, así como la literatura escrita por mujeres en el Tercer Mundo, particularmente en el marco del poscolonialismo, pasan a ser

³¹⁵ Cecilia Olivares, *Glosario de términos de crítica literaria feminista*, p. 58.

³¹⁶ Raman Selden et al., *La teoría literaria contemporánea*, pp. 170-171.

nuevos retos pero también nuevos ámbitos que rescatar de mordazas, censuras y silencios del pasado. De esta manera, Woolf, Millet o Showalter constituyen un principio, una savia que sirvió para despertar conciencias en territorio americano.

Así lo demuestran estudios de gran interés y trascendencia como el realizado por Elzbieta Sklodowska quien utiliza la clasificación que Showalter usa para la novela inglesa y propone la convivencia de las tres fases señaladas por la autora de *A Literature of Their Own* en el amplio territorio hispanoamericano, al tiempo que habla de la presencia de las dos últimas en la narrativa escrita por mujeres en particular, en la década de los setenta. Una clasificación que quiero hacer extensible al ámbito de la poesía, y que se utilizará en el acercamiento a la escritura poética de Gioconda Belli y Ana Istarú para estudiar su evolución.

Frente a la propuesta de Showalter que Sklodowska adopta y que coincide con la línea de investigación de este trabajo adopta aunque con algunas pequeñas diferencias, tal y como quedará concretado, el feminismo posestructuralista textualiza la sexualidad, por lo que considera al proyecto de la lectura de obras de mujeres como un enfoque inadecuado³¹⁷, y estrechamente relacionado con la crisis de la categoría del sujeto, cuyas consecuencias en la crítica feminista son importantes. Daré cuenta de ellas con el detalle debido en el último epígrafe de esta primera parte del presente capítulo: “1.6. Balance del recorrido”.

1.4. La escuela francesa

La escuela francesa es uno de uno de los ejes principales de la segunda ola del feminismo. Sus ideas han generado interesantes

³¹⁷ Raman Selden *et al.*, *La teoría literaria contemporánea*, p.171.

líneas de pensamiento en Italia y EE.UU., así como en territorio peninsular, para la lectura de textos de mujeres latinoamericanas.

El feminismo francés, también conocido como feminismo de la diferencia, es la línea que mayor desarrollo experimenta. Éste toma como referencia indiscutible, los escritos de Simone de Beauvoir. Ha de fijarse su nacimiento histórico al hilo de la revuelta estudiantil de mayo del 68. Tal y como explica Rosa María Rodríguez Magda: “Es entonces cuando se ponen en tela de juicio los mecanismos marxistas de lucha tradicional y se piensa en la conveniencia de que los grupos de mujeres se organicen de forma independiente.”³¹⁸

Éste nace en el seno del colectivo *Politique et Psychanalize*³¹⁹, dentro del llamado *movimiento* de la mujer cuyo lema, “Fuera el feminismo”, de marcado carácter político, toma como referencia el marco de las teorías del psicoanálisis. Frente al rechazo que éste sufría en el feminismo anglo-americano, que lo consideraba como andrógino, el psicoanálisis en la década de los 70 fue considerado en Francia como “un punto fundamental para la reconstrucción de la identidad femenina”³²⁰. El feminismo de la diferencia es la corriente conceptual más importante en el seno del feminismo francés, y donde podemos situar a las tres estudiosas cuyas aportaciones, junto a las de Simone de Beauvoir, abordaremos en este capítulo por su por sus ideas de la escritura de la mujer y su correspondiente repercusión en la crítica literaria feminista. Se trata de Julia Kristeva, Hélène Cixous y Luce Irigaray.

³¹⁸ Rosa María Rodríguez Magda, *El placer del simulacro. Mujer, razón y erotismo*, Barcelona: Icaria, 2003, p. 47.

³¹⁹ Esta denominación se puede traducir como “Política y Psicoanálisis”, si bien en el mundo académico, los estudiosos se suelen referir al citado colectivo utilizando la denominación francesa.

³²⁰ Rosa María Rodríguez Magda, *El placer del simulacro*, p. 48.

Toril Moi subraya que la razón principal del nacimiento y el inicial marcado antifeminismo del grupo *Politique et Psychanalyse*, en cuyo seno prospera lo que posteriormente se conocerá como feminismo de la diferencia, es “una impresión general de rencor y desarraigo en el seno del feminismo francés”³²¹.

Son muchas las definiciones que se han hecho del feminismo de la diferencia. Sin embargo, la tendencia actual es la de negar lo positivo que éste aportó al panorama del feminismo desde su nacimiento hasta la actualidad. Tal y como afirma Silvina Álvarez:

Las teóricas francesas posteriores a Simone de Beauvoir —cronológicamente se la ubica posteriormente a 1968— han propiciado un feminismo de la diferencia cuya teoría se ha apoyado con frecuencia en la literatura, las interpretaciones artísticas, el psicoanálisis y la lingüística, se ha señalado a menudo que se trata de un feminismo que se presenta en términos abstractos, no vinculados con la realidad social de las mujeres ni con la práctica del movimiento feminista³²² y que se plasma en textos de una complejidad no siempre fructífera.³²³

1.4.1. Simone de Beauvoir y la otredad como categoría discursiva esencial

Simone de Beauvoir ha sido situada a menudo entre la primera y la segunda ola feminista. Se dice que si bien su figura es clave para la primera ola no es hasta la segunda, cuando podemos ver las fecundas consecuencias de su obra más conocida: *Le Deuxième Sexe* (1949) o *El Segundo Sexo*, de ahí la razón por la cual se ha optado por incluirla en este apartado. Para Raman Selden, Peter Widdowson y Peter Brooker, *El Segundo sexo*

³²¹ Toril Moi, *Teoría literaria feminista*, p. 113.

³²² Toril Moi, *French feminist Thought. A reader*, Basil: Blackwell, 1987, p. 4.

³²³ Silvina Álvarez, “5. Diferencia y teoría feminista”, *Feminismos*, pp. 256-257.

denota una clara preocupación por el *materialismo* de la primera ola, hace un guiño a la segunda ola en su reconocimiento de las abismales diferencias entre los intereses de ambos sexos y en su asalto a la discriminación biológica, psicológica y también económica, del hombre hacia la mujer.³²⁴

Al igual que Woolf, Beauvoir no se consideraba feminista pero a diferencia de ésta, cambió de parecer posteriormente. Eso sí, tiempo después de la publicación de *El segundo sexo* y concretamente en 1974. Es en esta fecha cuando se proclama feminista. Su afirmación es realizada como socialista. Beauvoir entiende que para que se cumplan los sueños del feminismo, se ha de luchar por el cambio de la situación de la mujer³²⁵. La compañera de Jean-Paul Sartre, defensora del aborto, fundará la publicación *Nouvelles féministes* y será la responsable de la publicación de teoría feminista *Questions féministes*.

Se ha debatido si *El segundo Sexo* ha de considerarse como existencialista. En mi opinión, si bien es cierto que es inevitable tomar como punto de partida el existencialismo, hemos de ir más allá. Tal y como señala Maggie Humm:

The Second Sex works through biological, Marxist, and psychoanalytic theories to show how all aspects of social life and thinking are dominated by this assumption of woman as Other which, de Beauvoir argues, is further internalised by women themselves: One is not born a woman but becomes a woman.³²⁶

³²⁴ Raman Selden *et al.*, *La teoría literaria contemporánea*, p. 157.

³²⁵ Toril Moi, *Teoría literaria feminista*, p. 101.

³²⁶ Maggie Humm, *Feminisms. A reader*, p. 44. Se pues traducir el fragmento de la siguiente forma: el segundo sexo funciona a través de las teorías biológicas, marxistas y psicoanalíticas para mostrar cómo todos los aspectos de la vida social y el pensamiento están dominados por la asunción de la mujer como lo Otro, que según de Beauvoir

Efectivamente es el concepto de Otredad, el que lleva a la asunción de que la mujer se hace y no nace. Esta aserción obliga a hablar de la presencia del existencialismo, pero al igual que Humm, creo que hemos de ir más allá, ya que Beauvoir propone igualmente en su obra una serie de estrategias de liberación basadas en un conjunto de cambios económicos que evidencian el carácter social y la interacción en las diferentes esferas de los conceptos de sexo y género, entendidos como dos aspectos diferentes que se encuentran altamente relacionados, y en particular, del género entendido como una construcción cultural. No obstante, ha de recordarse que su existencia aparecía apuntada ya en la obra de Woolf, a través de la imagen del espejo, y resuelta únicamente en la esfera discursiva del arte a través del concepto de la androginia. Además, tal y como señala Celia Amorós, Beauvoir nunca se consideró filósofa.³²⁷

Según Beauvoir, la mujer no es un sujeto y la naturaleza femenina no existe. Ésta nace por oposición de los conceptos de macho y hembra, y es meramente política. De esta manera, la mujer es el Otro en el seno de la cultura, frente al hombre que es el creador de esta cultura. Según Rosa María Rodríguez Magda: “fue Simone de Beauvoir quien perfiló los caracteres en que la cultura occidental había conceptualizado a las mujeres como lo Otro”³²⁸. Simone de Beauvoir explica en *El segundo sexo*: “La mujer se determina y diferencia con relación al hombre, y no éste con relación a ella; ésta es lo inesencial frente a lo esencial. Él es el Sujeto, él es lo absoluto: ella es lo Otro.”³²⁹

argumenta está más internalizado en las mujeres: uno no nace mujer sino que se hace mujer.

³²⁷ Celia Amorós, *Feminismo y filosofía*, Madrid: Síntesis, 2000, p. 194.

³²⁸ Rosa María Rodríguez Magda, *El placer del simulacro*, p. 43.

³²⁹ Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, Buenos Aires: Siglo Veinte, Vol. 1, 1977, p.13.

Esta concepción de la mujer como una categoría cuya distinción es meramente política resulta problemática, pues no deja espacio para el cuestionamiento sobre lo esencial femenino, su negación y su correspondiente problematización, a partir de la relación existente entre las categorías de sexo biológico y de género.

De esta manera, se puede decir que se abre la puerta a la necesidad de un diálogo interdisciplinar, en el que el hecho literario es clave. Beauvoir da cuenta en *El Segundo Sexo* de la presencia de los mitos forjados en torno a la mujer en el seno de la literatura masculina, y los correspondientes estereotipos que de ella se forjan en la obra de Claudel o Breton, entre otros. Ahora bien, cabe señalar que Beauvoir apunta la idoneidad con la que Stendhal ha sido capaz de representar la identidad de las mujeres o acaso sería más conveniente decir, las identidades de estas mujeres, gracias a la compleja carga connotativa presente en sus escritos.

Pero el mito concretado a menudo en estereotipos es tratado por Beauvoir no solamente en el discurso literario masculino, sino en el seno de la cultura de la historia de la humanidad, con resultados que confirman la Otredad de la mujer, quien antiguamente aparece como intermediaria de la naturaleza. Y pese a la dialéctica discursiva del texto literario de Stendhal, Beauvoir se refiere al mito en general como espejo de la identidad sobre el que la mujer se refleja: “sumisa, vasalla que es; conciencia, pero al mismo tiempo objeto de posesión; dependiente de ello como el esclavo de la dialéctica *hegeliana* que depende del amo”³³⁰. Si en el discurso de Virginia Woolf, la androginia nace como estandarte de un idealismo que marcará la obra y el pensamiento de la autora de *Un cuarto propio*, en Beauvoir la Otredad se erige como categoría

³³⁰ Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, p. 13.

esencial y fundacional de la reivindicación de una libertad que Jean Paul Sartre señaló como esencia del sujeto, y que en Beauvoir, la dimensión social ha encarcelado y relegado a la mujer a la alternativa de un significante.

1.4.2. La escritura revolucionaria de Julia Kristeva

Tras la consagración de la Otredad como categoría de análisis, no tarda en forjarse una tendencia, concretamente en el seno del feminismo francés que desarrolla este concepto *beauvoiriano* de la Otredad, a partir de las teorías de Jacques Lacan. Éste es heredero de Freud y tras haber sido atacado por el feminismo por entender que su discurso era eminentemente patriarcal, es rescatado por la crítica feminista francesa.

Jacques Lacan diferencia la escritura de la mujer de la del hombre. De esta manera, a la pregunta que establece Freud sobre qué desea la mujer, éste afirma que ha de permanecer abierta, en tanto que el discurso de la mujer es fluido o *pareil*, esto es, similar o parecido; y por lo tanto no es un discurso similar. Según la crítica, se trata de una aserción peligrosa ya que puede contribuir a consolidar a la mujer como margen en el seno del sistema patriarcal. Sin embargo, el valor de la propuesta de Lacan es que deja de lado cuestiones biológicas que determinan, y conecta el psicoanálisis *freudiano* con el sistema social al tomar el lenguaje como eje central ³³¹. Tal y como explican Raman Selden, Peter Widdowson y Peter Brooker según Lacan: “La sexualidad femenina está directamente asociada con la productividad poética, con los impulsos psicosomáticos que desbaratan la tiranía del significado unitario y el discurso logocéntrico (y, por lo tanto, falocéntrico)”³³².

³³¹ Raman Selden et al., *La teoría literaria contemporánea*, p. 176.

³³² *Ibidem*.

De ahí que Jane Gallop haya calificado el discurso de Lacan de antilogocéntrico y feminista.³³³

En este contexto, Julia Kristeva toma como eje central la cuestión de la escritura de la mujer y la desarrolla³³⁴. En su obra, la mujer aparece incluida en la categoría de grupo marginal en el discurso social y en el simbólico en particular. Sin embargo, Kristeva va más allá en tanto que

no trata la opresión de las mujeres como algo diferente en principio de otros grupos marginados o explotados, ya que el feminismo inicial formaba parte de una teoría más amplia y general de la subversión y disidencia.³³⁵

No obstante, Kristeva no habla de lo femenino como algo necesariamente exclusivo de la mujer sino de su predisposición para acceder a un tipo de escritura particular y revolucionaria.

En su obra *La révolution du langage poétique* (1974)³³⁶, Kristeva desarrolla el concepto de lo semiótico que tal y como Cecilia Olivares explica “es un estadio anterior a la adquisición de cualquier lenguaje”³³⁷, clave para comprender el carácter

³³³ Raman Selden *et al.*, *La teoría literaria contemporánea*, p. 176.

³³⁴ A pesar de su nacionalidad búlgara, Julia Kristeva ha sido inscrita por la crítica feminista en la escuela francesa dentro del feminismo de la diferencia. No obstante, nótese que Toril Moi pese a situarla en este marco, relaciona su aportación con la lingüística feminista angloamericana; en Toril Moi, *Teoría literaria feminista*, p. 159.

Si bien este apunte puede resultar desconcertante, nótese que tal y como señala Rodríguez Magda “el feminismo francés de la diferencia ha tenido gran acogida en Italia y en el último feminismo de EE.UU. “, hecho que justificaría la existencia de una escuela con la que Moi relacionara las aportaciones de Kristeva; en Rosa María Rodríguez Magda, *El placer del simulacro*, p. 48.

³³⁵ Raman Selden *et al.*, *La teoría literaria contemporánea*, p. 177.

³³⁶ Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautremont et Mallarmé*, Paris: Editions du Seuil, 1974.

³³⁷ Cecilia Olivares, *Glosario*, p. 80.

revolucionario de la escritura de la mujer. Nótese que mientras Jacques Lacan establecía la existencia de lo imaginario y lo simbólico como dimensiones rectoras en el proceso de adquisición de la identidad del ser humano en relación con el lenguaje, Julia Kristeva opta por oponer lo semiótico a lo imaginario.

Para ello, Kristeva toma la palabra del griego *semion* y explica que a diferencia de lo imaginario de Lacan, lo semiótico funciona en una etapa anterior a la del espejo, cuando el niño o la niña toman conciencia de sí. No obstante, Kristeva añade una fase que marca la relación y el paso desde lo semiótico al orden de lo simbólico regido por la Ley del Padre: se trata de la fase tética, clave para la instauración del lenguaje y el engranaje de los procesos de significación. El plano de lo semiótico es previo a la articulación del lenguaje, por lo que éste alberga impulsos rítmicos y fluyentes. Al ingresar en el orden simbólico, ámbito de lo patriarcal, lo semiótico está presente pero en el resultado final, esto es, en la producción del lenguaje se pierde, tal y como explica Cecilia Olivares.³³⁸

Julia Kristeva recrea el concepto de *chora*, tomado de Platón, que se erige dentro del plano de lo semiótico como una articulación y no como una posición, tal y como nos explica Olivares, quien la define como

maternal y nutricia, no unificada, es anterior a la evidencia, la verosimilitud, la espacialidad y la temporalidad, es ruptura y articulaciones: ritmo. La *chora* se ordena por la mediación de lo *semiótico*, etapa preedípica que precede al signo y a la sintaxis, dominada.³³⁹

³³⁸ Cecilia Olivares, *Glosario*, p. 80.

³³⁹ *Ibidem*.

Sin embargo, nótese que Kristeva plantea la anterioridad de lo semiótico a lo simbólico con fines explicativos, ya que lo semiótico no puede darse, la *chora* no puede constituirse a través de lo que la escritora ha denominado el genotexto y el fenotexto³⁴⁰ sin ingresar en lo simbólico.

Ahora bien, según la estudiosa, la mujer se encuentra asociada en su ejercicio de la escritura al igual que lo semiótico, a lo marginal que es reprimido por lo simbólico asociado como ya hemos dicho al orden patriarcal. De ahí, su predisposición a ejercer un tipo de escritura revolucionaria, ya que lo semiótico altera todas las divisiones entre el par binario por excelencia responsable de lo divisorio: lo masculino y lo femenino.

Por ello, Kristeva considera que esta forma de escritura podría socavar el orden simbólico. Ahora bien, la escritora búlgara erige a la poesía como espacio privilegiado y potencialmente revolucionario y subversivo en el seno del sistema patriarcal. La razón es porque según la estudiosa, ésta se encuentra a caballo entre los dos sistemas: el sistema de lo racional cerrado, en contraposición con el sistema irracional o sistemas irracionales abiertos. Según Kristeva, la poesía es un espacio abierto al deseo, esto es, refleja la dialéctica permanente entre Eros y Tánatos, completamente al margen del sistema racional y por lo tanto, apto para la práctica del tipo de escritura que permitiría el acceso a lo semiótico. De hecho, afirma que la práctica de esta escritura no es

³⁴⁰ El genotexto es un proceso clave para la articulación de estructuras en los procesos que se dan en el ámbito de lo semiótico pero igualmente en el paso a lo simbólico. Sin embargo, el fenotexto se trata de una estructura que tal y como explica Kristeva “obedece las reglas de la comunicación y presupone un sujeto de la enunciación y un receptor”; en Julia Kristeva, “Revolution in Poetic Language”, *The Kristeva Reader*, trad. Margaret Waller, Nueva York: Columbia University Press, 1986, p.121. La traducción es de Toril Moi quien incluye las palabras de Kristeva en *Teoría literaria feminista*.

algo exclusivo de las mujeres y afirma que se encuentra igualmente presente en la obra de algunos escritores que son hombres como Mallarmé o Joyce. Cabe señalar, tal y como explica Moi que Julia Kristeva se refiere a poetas modernistas y de la vanguardia, y a su escritura en particular. La escritora búlgara explica que

El poema modernista, con sus cambios abruptos, elipsis, rupturas y falta aparente de construcciones lógicas es un tipo de texto en el que los ritmos del cuerpo y el subconsciente consiguen romper las estrictas defensas racionales del significado social convencional. Al considerar Kristeva que dicho significado convencional es la estructura que mantiene la totalidad del orden simbólico —esto es, todas las instituciones sociales y culturales del hombre— la fragmentación del lenguaje simbólico en la poesía modernista, imita y prefigura, según ella una total revolución social.³⁴¹

Asimismo, la escritora aboga por el cultivo y la práctica de una forma de anarquismo en el seno del movimiento feminista que se corresponda con este discurso que ella define en términos generales de vanguardia³⁴².

La escritura de Kristeva abre nuevas vías de pensamiento en nuestra concepción de la escritura y de la poética en particular. Si bien ésta había sido generalmente relegada en el discurso social, ahora parece convertirse en una potente arma de erosión y dinamitación en el contexto de las últimas décadas, en que parece que los continentes se van fragmentando en pequeñas islas que se pierden en el inmenso mar de la comunicación. En este sentido, la teoría de Kristeva, nos permite entrever que el sujeto ya no ha de ser necesariamente visto como productor de significado sino como lugar de significado —en el sentido más amplio de la palabra—

³⁴¹ Toril Moi, *Teoría literaria feminista*, pp. 24-25.

³⁴² Raman Selden et al., *La teoría literaria contemporánea*, p. 177.

sobre el que cuestionar y no cuestionar y volver sin miedo al silencio, a lo que no es o no ha sido; a creer que no sólo la sexualidad como parte integrante de la identidad femenina es “una entidad subterránea y desconocida”³⁴³ sino que todo está aún por decir y que acaso los universales o las máximas han de ser categorías replanteadas y las jerarquías, estructuras parciales y abiertas.

1.4.3. Hélène Cixous y la escritura de la diferencia

Hélène Cixous se erige como una de las estudiosas clave con escritos de gran valía en los que “las relaciones entre mujer, feminidad, feminismo y producción literaria”³⁴⁴ aparecen entrelazadas con valiosas aportaciones en sus obras más relevantes como *La Jeune Née* que publica junto a Catherine Clément en 1975, “Le rire de la Méduse” (1975), “Le Sexe ou la tete?” (1976) y *La venue à l’écriture* (1977). Asimismo, destaca entre sus trabajos el dedicado a la escritora brasileña Clarice Lispector.

La escritura de Cixous, quien insiste en proclamarse no feminista, tal y como indica la propia estudiosa, no aspira a ser una teoría. Moi explica la resistencia de Cixous por negar su feminismo:

Su rechazo a ser clasificada bajo la etiqueta del *feminismo* se basa principalmente en una definición de *feminismo* entendido como demanda burguesa e igualitaria de las mujeres que desean obtener poder dentro del sistema machista vigente; para Cixous las feministas son

³⁴³ Así se refieren a la sexualidad femenina otras críticas feministas de la escuela francesa como Chantal Chawaf, Xavière Gauthier o Luce Irigaray de la que trataré en el presente capítulo; *ibid*, p. 178.

³⁴⁴ Toril Moi, *Teoría literaria feminista*, p. 112.

mujeres que desean respeto al igual que legitimidad y un lugar en el sistema.³⁴⁵

No obstante, al igual que muchas feministas francesas, Cixous está a favor del *movimiento* de la mujer, que como recordamos surge como contrapartida al feminismo rígido. El *movimiento* de la mujer aspira a proponer una nueva forma de feminismo y nace esencialmente como consecuencia, tal y como da cuenta Moi, de “la discusión escolástica en torno a la palabra *feminista*”³⁴⁶, que por otro lado, perjudicó la unidad del *feminismo* en sí.

En “Le rire de la Méduse”, Cixous elabora un manifiesto en el que invita a todas las mujeres a escribir desde su cuerpo, a través de un estilo literario que será la constante de su discurso, lleno de metáforas, que aspira a transmitir sus ideas en una escritura poética que, a menudo, invita a romper con la linealidad del discurso teórico. No olvidemos además que para Cixous, tal y como explica Moi, el discurso teórico es precisamente “opresor, un resultado de la inversión libidinosa masculina”³⁴⁷.

En la misma línea que lo hace Julia Kristeva, Hélène Cixous proclama la literatura como espacio privilegiado desde el que poder llevar a cabo una subversión y denuncia que la tradición

³⁴⁵ Toril Moi, *Teoría literaria feminista*, p. 113.

³⁴⁶ Toril Moi, *La teoría literaria feminista*, p. 113. En el estudio que propone Moi de la obra de Cixous, ésta no duda pese a la polémica de entonces y a las declaraciones de Cixous, en incluirla dentro del feminismo. Justifica su decisión apelando a la lectura y el significado inglés de la palabra *feminismo* y afirma que “según la acepción normal del término en inglés, su indudable compromiso con la lucha por la liberación de la mujer en Francia, así como su crítica a los modelos de pensamiento machistas, hacen de ella una feminista.”; *ibid*, p. 114.

³⁴⁷ *Ibid*, p. 121.

falocéntrica³⁴⁸ que no le ha permitido el acceso a la mujer a este ámbito. Silvina Álvarez habla de las similitudes entre el pensamiento de Kristeva y Cixous en los siguientes términos: “Cixous coincide con Kristeva en que de este ejercicio no surgirá un lenguaje femenino o un modelo de mujer, sino que se revelará la pluralidad, la diversidad absoluta.”³⁴⁹

Sin embargo, la forma que propone Hélène Cixous de hacerlo difiere de la de Kristeva³⁵⁰, en tanto que Cixous establece inicialmente como vía al cuerpo y sus órganos, que han sido apartados del imaginario social. La estudiosa francesa niega así la existencia de una mente femenina universal para afirmar el poder y la existencia de una imaginación femenina como un espacio bello e infinito, tal y como explican Raman Selden, Peter Widdowson y Peter Brooker, quienes también señalan cómo Cixous se diferencia de Woolf al reivindicar el cuerpo y erigirlo como núcleo esencial y punto de partida. Recordemos que Woolf lo abandonaba en su propuesta³⁵¹.

Nace así el concepto de *l'écriture féminine* que afirma la diferencia y será capaz según Kristeva de subvertir lo simbólico del lenguaje patriarcal. Éste se caracteriza por su condición fluida: ésta no se detiene y no es eminentemente abierta. Al igual que Kristeva, Hélène Cixous afirma que la escritura femenina o escritura de la

³⁴⁸ El término falocentrismo es tomado por Cixous de Jacques Derrida, quien lo utiliza en su ensayo titulado “Le facteur de la vérité”, en el que hace una lectura de las teorías de Lacan para quien la presencia o la ausencia del falo determinan en última instancia el resto de los pares binarios que caracterizan el sistema patriarcal; en Jacques Derrida, “Le facteur de la vérité”, *Poétique*, 21 (1975), Paris, pp. 96-147.

³⁴⁹ Silvina Álvarez, “5. Diferencia y teoría feminista”, *Feminismos*, p. 258.

³⁵⁰ A diferencia de Cixous, Kristeva cree que el concepto de escritura de mujer, centrado en el cuerpo y sus imágenes no es la solución en la búsqueda de una vía de liberación en el contexto de la escritura femenina como enclave discursivo.

³⁵¹ Raman Selden *et al.*, *La teoría literaria contemporánea*, p. 178.

diferencia no es exclusiva de las mujeres; sin embargo, ésta se encuentra más próxima a esta economía libidinal o pulsional, ya que no teme

a la carencia, que da sin esperar utilidad(es), que se niega a internalizar las leyes y las dicotomías y tiene la capacidad de incorporar al Otro. Dicha economía femenina se traduce en una escritura que no puede definirse ni teorizarse.³⁵²

Tal y como explica Rodríguez Magda: “La escritura deconstruye el sujeto, pero la mujer, al escribir, retoma el reino de lo Imaginario, en el mito materno de lo corporal, lo poético y la indiferencia, el deseo más allá de lo fálico”³⁵³. Para llegar a esta conclusión y elaborar su propuesta, la estudiosa francesa parte de las ideas de Derrida y Barthes, entre otros, toma imágenes y en particular metáforas que vinculan a la mujer con su capacidad de engendrar, de dar a luz, e instaura la presencia de lo corporal en la escritura regida por una economía que va más allá de la oposición hombre y mujer y en última instancia, del orden falocéntrico. No obstante, ésta advierte la existencia de una ideología que lleva forjándose desde hace siglos. Esta ideología envuelve tanto a hombres como a mujeres, y se proyecta desde el imaginario social en todos los planos del lenguaje y del discurso de la sociedad. La subversión por lo tanto resulta algo extremadamente complejo, tal y como explica Rosa María Rodríguez Magda en su estudio sobre la obra de Cixous. Ésta afirma:

El pensamiento occidental habría estado siempre preso en la dialéctica, una dialéctica marcada sexualmente, que aúna el logocentrismo, predominio de la razón identificadora y de la metafísica, con el

³⁵² Cecilia Olivares, *Glosario*, p. 42.

³⁵³ Rosa María Rodríguez Magda, *El placer del simulacro*, p. 52.

falogocentrismo, hegemonía de los significantes masculinos. Una verdadera subversión de este saber implica tanto una apuesta en tela de juicio de los mecanismos tradicionales de la lógica y del conocimiento, cuanto una resimbolización de las metáforas de nuestro inconsciente cultural.³⁵⁴

Una de las críticas que se le han hecho a Cixous es la falta de implicación política de su obra. La crítica advierte de la existencia de una malla ideológica, si bien la escritora francesa no profundiza en la cuestión, pues identifica un único espacio en el que es posible la armonía. Ése no es otro que el imaginario, lo que sin duda alguna deriva en una clara evasión de la realidad social circundante. Asimismo, tal y como señala Moi, la imagen que la escritora presenta de la ideología “recrea los límites del universo mitológico en el que constantemente se refugia de las contradicciones del mundo real”³⁵⁵.

Ha de señalarse que Cixous toma el término *diferencia* del de *différance* de Derrida, en el que no quiero detenerme en este apartado, pero que el lector puede encontrar extensamente explicado en su obra *De la grammatologie*, así como en *L'Écriture en la différence*, y que aspira a terminar con una visión estructuralista del lenguaje y hacer que éste ingrese necesariamente en el cosmos de la filosofía. Una filosofía que queda proyectada en el hecho literario para demostrarnos que el sistema binario es una noción equivocada y que no tiene razón de ser como pilar del significado de nuestra lengua y en última instancia, del discurso del hombre. La razón por la que Cixous parte de la *différance* *derridiana* que no *différance* es porque según ella, la escritura femenina está orientada a la diferencia, esto es, a luchar contra la lógica falocéntrica mediante la ruptura de las oposiciones binarias.

³⁵⁴ Rosa María Rodríguez Magda, *El placer del simulacro*, p. 52.

³⁵⁵ Toril Moi, *La teoría literaria feminista*, p.133.

Se trataría entonces, como ya se ha dicho, de una escritura más abierta. Sin embargo con el tiempo Cixous pasa a referirse a ella como feminidad libidinosa, tal y como explica Conley, a quien cita Toril Moi en su estudio sobre Cixous³⁵⁶. La feminidad libidinosa —o economía libidinal femenina— se distinguiría de la masculina porque pertenece al Reino de lo Regalado, frente a la anterior que pertenecería al Reino de lo Propio.

El Reino de lo Propio está relacionado con la propiedad, y con la obsesión de los hombres con ésta y el sistema patriarcal que han creado, con la idea de sistematizar y jerarquizar todo. Sin embargo, el Reino de lo Regalado está encarnado en la generosidad, en el sentido que ésta, le otorga al dar por no querer establecer una jerarquía de superioridad y sin esperar nada a cambio. Se trata por tanto de dos dinámicas; esto es, dos Reinos diferentes. Y es esta capacidad de goce a través de la generosidad y que se concreta en todo lo que la mujer vive, en lo que siente, en lo que lee y en lo que escribe sin jerarquías o barreras, a la que Cixous denomina *jouissance*³⁵⁷. Nace así la voz en el seno de la escritura y por lo tanto, la necesaria diferenciación entre esta voz y el concepto de escritura que reivindica la propia Cixous.

Frente a la escritura, la voz es capaz de traspasar el discurso y acceder al plano de lo imaginario. Para la escritora francesa, la predisposición de la mujer para encontrar su voz es prácticamente innata.

³⁵⁶ Verena Andertmatt Conley, *Hélène Cixous: Writing the Feminine*, Lincoln y Londres: University of Nebraska Press, 1984, p. 129.

³⁵⁷ Nótese que tal y como señala Toril Moi, Cixous adopta el término de Roland Barthes pero le da un sentido diferente, ya que Barthes se refiere a él como un espacio en el que el sujeto se desintegra hacia la nada mientras que en Cixous, la desintegración no es tal, sino que hay movimiento y reminiscencia de lo Imaginario; Toril Moi, *La teoría literaria feminista*, p. 130.

Sin embargo, como ya se ha comentado antes, la economía libidinal femenina no es única y exclusiva de las mujeres, sino que se encuentra en éstas más fácilmente. En este sentido, Cixous desarrolla el concepto de bisexualidad por el que aspira a explicar esta tendencia en los hombres pero igualmente, la tendencia inversa en las mujeres, dado que como ya se indicara antes, ambos, hombres y mujeres viven en un teatro ideológico.

La escritora francesa aspira así a mirar más allá del orden simbólico falocéntrico y, a viajar donde la memoria no existe: al seno de lo imaginario valiéndose del poder que considera que la literatura tiene. Pero su gran contradicción es hacerlo como mujer, esto es, a partir de la oposición sexual a la que ella se mostró contraria inicialmente inscribir el tipo de escritura femenina. Cecilia Olivares parece tener una explicación lícita para ello: la tendencia de Cixous a conceptualizar como femenino aquello que se oponía a la cultura dominante, por lo que lo femenino sería pues, espacios, emplazamientos, procesos, acaso estrategias reflejas de subversión de lo establecido³⁵⁸.

En definitiva, el cuerpo de la mujer sería el significante de la economía libidinal, el puente que hace de lo preedípico donde la opresión se diluye; un espacio en el que lo no cognoscible reina como un fluido de fórmula indescifrable, y la escritura es un viaje que nos hace ver en el seno de su literalidad que no tiene la intención de renunciar a lo indecible como rico telón y lago primigenio del decir.

³⁵⁸ Cecilia Olivares, *Glosario*, p. 43.

1.4.4. Escritura, sexualidad y lenguaje en Luce Irigaray

Luce Irigaray realiza su aparición en el panorama del feminismo de la diferencia muy pronto con la tesis doctoral o *doctorat d'Etat* titulada *Speculum de l'autre femme*³⁵⁹ que más tarde publicó en 1974. En *Speculum*, encontramos un discurso contestatario a algunas ideas de Lacan pero principalmente de Freud, algo característico en el seno del movimiento de la mujer. En su caso le valió la expulsión de la *École freudienne* de Lacan en Vincennes donde se había formado³⁶⁰.

Speculum de l'autre femme tiene tres partes. La primera es una crítica a la visión *freudiana* de la feminidad. La segunda se centra en una lectura de la obra de filósofos clave de la historia como Platón, Aristóteles, Kant o Hegel que la autora lleva a cabo con la intención de ir construyendo su posición teórica. Finalmente, en la tercera lleva a cabo un análisis del mito de la caverna de Platón.

Para Luce Irigaray, el “psicoanálisis instauro en el fondo, como madurez para el sexo femenino, la invalidez, la pasividad y la enfermedad”, tal y como explica Rosa María Rodríguez Magda³⁶¹. Efectivamente, según la teoría del psicoanálisis, la mujer parece que adquiere su conciencia de ser mujer a través de la negación, esto es, del descubrimiento de la carencia de pene y por consiguiente del sentimiento de la castración propia y de la de su madre.

³⁵⁹ Además de *Speculum de l'autre femme*, Luce Irigaray es autora de una obra numerosa en la que desarrolla las ideas plasmadas en el presente epígrafe dedicado a él. Algunas de éstas son: *Ce sexe qui n'en pas un* (1977), *Amante Marine. De Friedrich Nietzsche* (1980), *Le corps a corps avec la mère* (1981), *L'oublié de l'air. Chez Martin Heidegger* (1983), *L'éthique de la différence sexuelle* (1983), *Sexes et parentés* (1987), etc.

³⁶⁰ Toril Moi nos informa de esta expulsión en su obra *Teoría literaria feminista*, p. 136.

³⁶¹ Rosa María Rodríguez Magda, *El placer del simulacro*, pp. 58-59.

Esta forma de pensar y de concebir a la mujer es, según Irigaray, algo común a todo el saber occidental en su conjunto. Por ello, la sintaxis del lenguaje convencional no es capaz de codificar la forma de vivir, de pensar y por su supuesto de desear de las mujeres. No hay un lugar para ellas en el discurso occidental. De hecho, no se ha considerado su existencia en la sociedad. Ésta resulta invisible para el hombre. Según Irigaray, las mujeres “sólo pueden alcanzar una especie de existencia fantasmal en la histeria y el misticismo”³⁶².

Frente a la mujer que es lo Otro, el hombre y su ámbito discursivo son lo Mismo. Por ello, a la pregunta de qué desea la mujer que Lacan proponía dejar abierta, Irigaray plantea una propuesta diferente: su sin sentido, esto es, la inutilidad del mecanismo de la interrogación ya que éste es propio del sistema machista de conocimiento. Por ello, la estudiosa desestima igualmente el responder a la pregunta de qué es la mujer. En *Ce sexe qui n'en pas un*, publicado en 1977, Irigaray invita a la todas las mujeres al despertar, a la praxis, a través de una actitud subversiva. Para ello, éstas

No deben formular la pregunta de «¿Qué es la mujer?». Deben demostrar, mediante la repetición e interpretación de la forma en la que se define lo femenino en el discurso —como carencia, como ausencia, como imitación, o como reproducción invertida del sujeto—, que en el lado femenino es posible *superar y alterar* esta lógica.³⁶³

Irigaray convierte en su discurso a la escritura en arma y ámbito clave para la superación y la alteración de esa lógica. De esta manera, la autora de *Speculum* afirma que existe una forma particular de expresarse de la mujer que bautiza como *parler-*

³⁶² Raman Selden et al., *La teoría literaria contemporánea*, p. 180.

³⁶³ Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en pas*, París: Minuit, 1997, pp. 75-76.

femme, expresión que ha sido traducida por la crítica como *hablar-mujer*. Se trata de un discurso en el que la mujer no es el objeto ni el sujeto salvo en el que procurar un espacio para lo femenino entendido como lo Otro. No obstante, se trata en última instancia de fundamentar “la subversión del falocentrismo en una nueva forma de sentir, de relacionarse con el propio cuerpo y con el de las otras”³⁶⁴. De ahí que, si bien la crítica a menudo relaciona a Cixous con Irigaray, con el concepto de *parler-femme* va más allá de *l’écriture féminine*, en su intento por partir de una labor lingüística que desenmascare los mecanismos de marginación y negación, en busca de una identidad de lo femenino que aspira a extenderse al “cuerpo, la relación entre la sexualidad y el lenguaje y la noción de *fluido*”, unos límites difusos según Silvina Álvarez para la definición de lo femenino.³⁶⁵

Por ello, la estudiosa descarta definir a la mujer según unos rasgos establecidos de identidad:

La mujer no se puede relacionar con ningún ser, sujeto o ente que pueda describirse de manera simple. Tampoco se puede hacer tal cosa respecto de todo el grupo (así denominado) de las mujeres. Una mujer + una mujer + una mujer nunca darán por resultado un ente genérico: la mujer. (La / una) mujer da cuenta de aquello que no puede ser definido, enumerado, formulado o *formalizado*. Mujer es un sustantivo común para el cual no se puede definir una identidad.³⁶⁶

El énfasis de Irigaray lo encontramos inicialmente en el plano de lo lingüístico aunque llega hasta lo imaginario, a través de la escritura como correlato de la naturaleza fluida de la mujer y de su sexualidad, representado por el reflejo del *speculum*, instrumento

³⁶⁴ Rosa María Rodríguez Magda, *El placer del simulacro*, p. 62.

³⁶⁵ Silvina Álvarez, “5. Diferencias y teoría feminista”, *Feminismos*, p. 258.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 259.

ginecológico utilizado para la exploración de los genitales femeninos y que muestra el roce de dos labios infinitos, cuya representación aparece metonímicamente establecida. De ahí, la necesidad de las hembras de separarse de los hombres en ese intento por encontrarse y liberarse de una identidad impuesta. Por ello, Irigaray reivindica la necesidad de una homo-sexualidad como forma de vivir su sexualidad, a través de una comprensión y exploración de su cuerpo, sus símbolos y su lenguaje.

A Irigaray le preocupa el esencialismo, esto es, el anclarse en una concepción atomista de la mujer. No obstante, a través de su propuesta acaba por caer en ese mismo esencialismo, en tanto que tal y como afirma Moi, en su intento por formular una nueva teoría de la feminidad aunque sea general, cae en la metafísica que la rodea. Según señala Rosa María Rodríguez Magda, la reconstrucción simbólica de la mujer requiere, entre otros, de “la gestación de una diferente relación con el logos, la creación de un lenguaje propio y la recuperación de otro modo de sentir”³⁶⁷. Irigaray trabaja en todos los ámbitos, pero al final el lector se encuentra con un discurso más allá de lo subversivo, repleto de alegorías, en el que la mitificación de la unión con la madre en la fase preedípica entremezcla la melancolía, lo poético y los arquetipos de la mitología propiamente logocéntrica. Éste mezcla a su vez lo político, lo poético y lo literario en un texto híbrido y ciertamente fluido, en el que hay que escuchar además de leer entre la tinta y el papel, para poder encajar las piezas de una praxis asimilable más allá de su novedoso estilo. Un problema, por otro lado, común a muchos otros críticos y estudiosos en el seno de la posmodernidad. Por eso mismo, y por el hecho de que Irigaray presenta lo femenino y a la mujer como algo abierto y plural, esto

³⁶⁷ Rosa María Rodríguez Magda, *El placer del simulacro*, p. 60.

es, no como una identidad sino como varias identidades, sus aportaciones se convierten en un punto de inflexión hacia la crisis del canon, y que se hace patente en el feminismo. Ésta se materializa a través de las múltiples variantes que rodean la posible muerte del sujeto en el seno del discurso cultural y académico.

1.5. Otras aproximaciones

1.5.1. El feminismo italiano y la polémica sobre el feminismo de la diferencia

Uno de los países en los que el feminismo de la segunda ola dio más frutos, y en particular, el feminismo de la diferencia, fue Italia. Los focos principales fueron Milán, con *La librería delle donne*, y Parma, con *La biblioteca delle donne*. Se trataba de crear un espacio y de promover una plataforma editorial de expresión para las mujeres y un punto de encuentro para la discusión y el intercambio.

Frente a la palabra diferencia, proliferó el término *affidamento* que alude a la experiencia de las mujeres y a ese vínculo de solidaridad que éstas poseen, y que está fuertemente relacionado con lo maternal. Una solidaridad que ha de entenderse unida a un fuerte espíritu de reivindicación que proliferó en estudios teóricos como el de Carla Lonzi y Luisa Muraro, a quien Silvina Álvarez señala como las principales representantes.³⁶⁸

Carla Lonzi es una de las feministas italianas de la diferencia más contundentes. La estudiosa contrapone los términos *diferencia* e *igualdad*, y denuncia que esta última es una estrategia para justificar la inferioridad de oportunidades existentes para la mujer.

³⁶⁸ Silvina Álvarez, “5. Diferencias y teoría feminista”, *Feminismos*, p. 264.

Sin embargo, tal y como señalan María Milagros Rivera Garretas y Silvina Álvarez, la diferencia y la igualdad son términos que pueden convivir perfectamente en el mismo discurso³⁶⁹. Una opinión que comparto, ya que su existencia y su convivencia son necesarias por los matices que ambas introducen en dicho discurso, en sus respectivas. Asimismo, tal y como afirma Silvina Álvarez: “La igualdad implica, precisamente, extender esa condición de autonomía a todas las personas, mujeres y varones, de modo que, más que un obstáculo, la igualdad es una condición necesaria para que se pueda manifestar la diferencia”³⁷⁰. Una reflexión pertinente que encaja perfectamente con la línea de pensamiento de Gioconda Belli y Ana Istarú, y así se plasmará en la lectura propuesta de sus correspondientes discursos literarios en general, y poéticos en particular, en todos los niveles del discurso, a través de diferentes propuestas de identidad con un rasgo en común: su carga política y la creencia compartida de que es posible una escritura de praxis.

Concluyo este breve recorrido por el feminismo de la diferencia con las palabras de Anna Cavarero, quien dice de éste que es un pensarse en el momento y en el espacio actual como “un ser vivo histórico sexuado en femenino”³⁷¹. Ahora bien, ¿a qué se refiere exactamente con *en femenino*? ¿Y con el término *sexuado* en particular? Se trata de términos resbaladizos de complejas y laberínticas etimologías y cargas ideológicas, según el contexto que

³⁶⁹ María Milagros Rivera Garretas, *Nombrar el mundo en femenino. Pensamiento de las mujeres y teoría feminista*, Barcelona: Icaria, 1994, p. 188; Silvina Álvarez, “5. Diferencias y teoría feminista”, *Feminismos*, p. 263.

³⁷⁰ *Ibid*, p. 264.

³⁷¹ La traducción es de Elena Gajeri, quien cita a Cavarero en Elena Gajeri, “Los estudios sobre mujeres y los estudios de género”, *Introducción a la literatura comparada*, p. 446; Encontramos esta idea desarrollada en Adriana Cavarero, “Per una teoria della deferenza sessuale”, *Il pensiero della differenza sessuale*, Milán: Diotima, La Tartaruga, 1987, p. 59.

considero insuficientes para una definición. Además, es importante apuntar que dicha definición supone una brecha en el feminismo de la diferencia, donde, en última instancia, la mujer siempre vuelve en su escritura a un tiempo sin tiempo, a lo imaginario desde su condición histórica; un aspecto que por otro lado igualmente determina lo femenino, y contribuye a delimitar lo que es su definición sexuada³⁷², pues el potencial de la mujer para ser madre hace de ella un ser capaz de disolver o abandonar a través de la escritura femenina su historicidad. ¿Significa entonces que la mujer se queda fuera de la historia, esto es, que carece de una ontología, al igual que decía Jean Franco que sucedía con Latinoamérica?³⁷³

Como vemos son muchos los interrogantes, y aunque son de vital importancia las aportaciones del feminismo de la diferencia, se podría decir que éste —y particularmente el francés— cae en el esencialismo y justifica a través de la posmodernidad, la inexistencia de un método o una teoría que permita desde el pensamiento occidental abrir, deconstruir, pensar y cuestionar para poder encontrar una alternativa con el fin de deshacer o replantear el logocentrismo que este feminismo tanto ataca.

La solución no está parece ser pues, ni en la crítica a través de la alegoría y el abuso de lo literario, ni en el ataque feroz a un sistema binario, como sucede en algunos casos, que tal y como Derrida demostró, puede quedar ampliado, a través de la teoría del *aplazamiento* y de la libre combinación de significantes³⁷⁴, o de

³⁷² En este contexto, *sexuado* se concibe como la parte biológica de la mujer con sus correspondientes diferencias frente a los hombres en el sentido más amplio de la expresión.

³⁷³ Elizabeth Garrels, “Resumen de la discusión”, *Más allá del boom*, p. 312.

³⁷⁴ Según Jacques Derrida, el *aplazamiento* alude a la interacción entre la ausencia y la presencia que es responsable de generar el significado. De esta manera, éste se encuentra construido por medio de un proceso “potencialmente interminable de aludir a todos los significantes ausentes. Se puede decir que el signifiante siguiente da sentido

explorar el discurso literario desde el concepto de competencia literaria. De esta manera, tanto la persona que escribe como la que lee, sea como crítico o no, ponen en marcha una serie de habilidades y destrezas que permiten modificar a través de la noción de discurso, que vincula al texto con el contexto, nuestra noción de lectura como algo únicamente lineal, y particularmente cuando nos asomamos, como es el objetivo primordial de esta tesis, a textos poéticos. Esto justifica la necesidad del marco teórico propuesto en el presente trabajo.

Cecilia Olivares explica cómo se ha cuestionado la utilidad del concepto de *diferencia* sexual del psicoanálisis *lacaniano*³⁷⁵. Éste define lo femenino como falta y asume a la mujer como incompleta en relación con el “significante trascendental”, esto es, el falo- porque presupone una “inmutabilidad” que no permite la existencia de una teoría para “la transformación social y cultural”, tal como señala Judith Butler³⁷⁶.

Domna Stanton critica al feminismo de la diferencia, ya que según ésta subsume todo tipo de diferencias y convierte a “lo femenino como metáfora principal de la *diferencia*”³⁷⁷. La mujer

al anterior, y a todos, y así sucesivamente *ad infinitum*“, tal y como explica Toril Moi; en Toril Moi, *Teoría literaria feminista*, pp. 116-117.

³⁷⁵ Cecilia Olivares, *Glosario*, p. 32.

³⁷⁶ Judith Butler, “Problemas de los géneros, teoría feminista y discurso psicoanalítico”, en Linda Nicholson, comp., *Feminismo / Posmodernismo* (trad. Mária Averbach), Buenos Aires: Feminaria Editora, 1992, pp. 78-95.

³⁷⁷ Además de Domna Stanton, Christine di Stefano y Nelly Richard hablan igualmente de esta idea, tal y como señala Cecilia Secreto en el apartado que dedica al concepto de diferencia; en Cecilia Secreto, *Glosario*, pp. 32-39. Secreto se refiere a los siguientes trabajos críticos de cada una de las tres escritoras citadas: Domna Stanton, “Difference on Trial: A Critique of the Maternal Metaphor in Cixous, Irigaray and Kristeva”, en Nancy Miller, ed., *The Poetics of Gender*, Nueva York: Columbia University Press, 1986, pp. 73-87; Christine di Stefano, “Dilemmas of Difference: Feminism, Modernity and Postmodernism”, Nueva York: Routledge, 1990, pp. 63-82; Nelly Richard,

resulta entonces lo incognoscible, margen por excelencia y compañera de los locos, los homosexuales, los países del Tercer Mundo³⁷⁸. Si los convierte o no, bien es cierto que en su afirmación asume la existencia de esta visión de la mujer que hay que tener en mente en nuestras reflexiones sobre su escritura en general y cuando nos referimos al territorio latinoamericano en particular.

Sin embargo, tal y como explica Silvina Álvarez, para Gatens es posible una teoría de la diferencia no esencialista. Para ella, el feminismo de la diferencia es una alternativa al feminismo de la igualdad. Según Moira Gatens este feminismo

No consiste en privilegiar una diferencia esencialmente biológica entre los sexos. La diferencia, en cambio, tiene que ver con los mecanismos mediante los cuales los cuerpos se reconocen como diferentes sólo en la medida en que son contruidos como poseedores o carentes de alguna cualidad o cualidades socialmente privilegiadas.³⁷⁹

Lo que sí creo que es valioso del feminismo de la diferencia es el apoyo y el deseo de diálogo y esa solidaridad especial que apunta la escuela feminista italiana de la diferencia. Un espíritu que ya se encontraba presente en el pensamiento de Virginia Woolf y que la llevó a decir: “Como mujer no tengo país. Como mujer no quiero país. Como mujer mi país es el mundo entero”³⁸⁰. Esta

“Masculino / Femenino: prácticas de la diferencia y la cultura democrática”, *Debate feminista*, 9 (1993), Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, pp. 127-139.

³⁷⁹ Silvina Álvarez, “5.Diferencia y teoría feminista”, *Feminismos*, p. 267. Álvarez traduce y cita a el texto de Moira Gatens, “Power, Bodies, Difference”, en A. Phillips y M. Barret, eds., *Destabilizing Theory. Contemporary Feminist Debates*, Cambridge, Polity Press, 1992, p. 135.

³⁸⁰ Susan Sniader Lanser cita y traduce a Virginia Wollf.; Susan Sniader Lanser, “¿Comparando con qué? Feminismo global. Comparatismo, y las herramientas del amo”, *La literatura comparada: principios y métodos*, p. 204.; Virginia Wolf, *Three Guineas*, Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich, 1938, p.109.

afirmación parece dar muestras del espíritu reivindicativo y materialista que caracterizó a la primera ola del feminismo y que posteriormente en la segunda ola cuajó alrededor de la búsqueda de un paradigma de identidad único que parece imposible y que no hace sino preludiar un diagnóstico: la necesaria asunción de la mujer, lo femenino e incluso la sexualidad atendiendo al concepto de múltiples identidades y no de una única identidad.

1.5.2. El poscolonialismo y el cuestionamiento del logocentrismo

Es así como se rompe con una antigua constante que según algunas feministas se dio en el seno de la primera ola del movimiento y parte de la segunda y que era la de referirse a la mujer como si ésta tuviera una identidad única y sencillamente definible: mujer blanca de clase media. Susan Sniader Lanser lo señala como un gran problema que es importante evitar ya que deriva a que la crítica feminista declare “generalmente universal lo que es particular (por ejemplo, al usar *mujeres de siglo diecinueve* para describir a mujeres blancas educadas en Inglaterra o Estados Unidos)”³⁸¹.

Esta denuncia queda consolidada tras el nacimiento y posterior desarrollo del poscolonialismo, que si bien nace en el seno de la cultura occidental, su objetivo es el de denunciar la marginación que sufren las culturas que no pertenecen a ésta. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths y Helen Tiffin explican que “el postcolonialismo se interesa por el mundo durante y después de la

³⁸¹ Susan Sniader Lanser, “¿Comparando con qué? Feminismo global, comparatismo, y las herramientas del amo”, en María José Vega y Neus Carbonell, eds., *La literatura comparada: principios y métodos*, p. 195.

dominación imperial europea y los efectos de ésta en la literaturas contemporáneas”³⁸².

El poscolonialismo se une al feminismo en su lucha por afirmar una subjetividad que según Linda Hutcheon ha sido enajenada o negada. El problema sin embargo es que este tipo de discurso circunscribe a las culturas no-occidentales en un tipo de subjetividad y narrativa dominante a su vez.

El padre del poscolonialismo fue Edward Said con su obra *Orientalism* publicada en 1978. En este texto, Said reivindica la necesidad de no ver a la cultura no-occidental como lo Otro, ya que según el autor de *Orientalism*: “ningún discurso está fijado para siempre; es tanto causa como efecto. No sólo ejerce poder, sino que también estimula la oposición”³⁸³.

Hoy más que nunca es necesario estar abiertos a la pluralidad y al acto de *contraescribir*. Esto es, asumir una posición, entre un enriquecedor y plural número de posturas y estar abierto a que ésta cambie. Por ello, al igual que Bill Ashcroft, Gareth Griffiths y Helen Tiffin en su artículo “El imperio contraescribe: introducción a la teoría y la práctica del poscolonialismo” considero que

el proceso de alineación que inicialmente sirvió para relegar el mundo postcolonial a los márgenes se volvió contra sí mismo y obligó a este mundo a cruzar una barrera mental hasta situarse en una posición en la que toda experiencia pudiera ser vista como descentrada, plural y

³⁸² Bill Ashcroft, Gareth Griffiths y Helen Tiffin, “El imperio contraescribe: introducción a la teoría y la práctica del postcolonialismo”, en María José Vega y Neus Carbonell, eds., *La literatura comparada: principios y métodos*, Madrid: Editorial Gredos, 1998, p. 179.

³⁸³ Raman Selden et al., *La teoría literaria contemporánea*, p. 268.

múltiple. La marginalidad, por tanto, se convirtió en una fuente de energía sin precedentes.³⁸⁴

Al igual que los autores del citado artículo, opino que la literatura es un medio privilegiado pues nos permite como hombres y mujeres “traducir e intercambiar unos con otros en igualdad el significado, el respeto a la diferencia, y un poco a la utopía”³⁸⁵.

1.5.3. La crítica del Otro: del silencio a la palabra

En 1977, Barbara Smith publica *Towards a Black Feminism*. En él, su autora denuncia que la crítica ha tendido a considerar generalmente universal lo que es particular y lo hace a través de un esbozo con especial énfasis en las diferencias de las mujeres que son al mismo tiempo negras y lesbianas. Esta actitud evidencia el silenciamiento que colectivos como éste habrían sufrido. Tras el discurso de Smith, las obras se suceden y la crítica del feminismo negro encuentra en el espacio abierto gracias al poscolonialismo, un foro en el que forjarse y dejarse oír frente a la mujer blanca o el hombre negro, ambos márgenes instituidos por excelencia en el seno de la sociedad occidental. La mujer negra pertenecería así al margen del margen y la lesbiana a su vez, se encontraría triplemente marginada³⁸⁶.

³⁸⁴ Bill Ashcroft, Gareth Griffiths y Helen Tiffin, “El imperio contraescribe: introducción a la teoría y la práctica del postcolonialismo”, *La literatura comparada: principios y métodos*, p. 179

³⁸⁵ Gioconda Belli, “Países del erotismo”, *La Estafeta del Viento. Revista de poesía de Casa de América*, 5 (2004), p. 17.

³⁸⁶ Sin embargo, el feminismo negro al que se hace referencia en este epígrafe está presente ya en el seno de la primera ola del feminismo en el siglo XIX, tal y como explica Silvina Álvarez, *Feminismos*, p. 275. Asimismo, pese a ser la obra de Barbara Smith, una clara pionera en el tema del feminismo negro lesbiano, nótese que el feminismo lesbiano nace en los años sesenta y setenta durante la segunda ola del

Esta situación es también la que les sucede como ya se ha visto a las escritoras centroamericanas Gioconda Belli y Ana Istarú. Éstas son el estigma en sus cuerpos como imágenes de *mujeritud* (término que utiliza Belli en su discurso de ingreso en la RAE nicaragüense³⁸⁷) o continuación de su propio país, reflejan en sus textos un cuádruple margen que se ha optado por denominar como *estigmas*, marcas impuestas por la sociedad patriarcal: como mujeres, como centroamericanas, como latinoamericanas y en última instancia, como seres posmodernos que se hacen eco en su escritura de la crisis que sufre el sujeto hoy en día.

Esta situación en el caso de Gioconda Belli se complica, ya que vive desde la década de los noventa en los EE.UU., por lo que además podría ser considerada como una mujer centroamericana que vive en el citado país pero no es de él. Según Paul Gilroy³⁸⁸, el individuo con este perfil se encuentra como mínimo entre grandes complejos culturales que derivan en nuevas configuraciones. Si bien este hecho podría estar presente indirectamente en Istarú —que, como se ha dicho escribe uno de sus poemarios en el extranjero³⁸⁹— en el caso de Belli es perceptible con mayor claridad. Estas nuevas *configuraciones* a las que se refiere Gilroy³⁹⁰ fruto del hecho de vivir entre dos grandes complejos — en el caso

feminismo. Es necesario diferenciarlo del fenómeno gay ya que, las mujeres homosexuales sufrían una opresión doble: como mujeres y como lesbianas.

³⁸⁷ Gioconda Belli, “Países del erotismo”, *La Estafeta del Viento*, p. 16.

³⁸⁸ Raman Selden *et al.*, *La teoría literaria contemporánea*, p. 280.

³⁸⁹ Ana Istarú explica cómo este hecho en su caso no tuvo tanta repercusión en la redacción de su obra *Verbo madre* que redactó cuando vivía en Francia: “En mi caso particular, no modificó mucho mi literatura, ya que yo aunque estuviera en Francia seguí escribiendo para Costa Rica porque no me integré, no me adapté, no era ésa mi intención. Mis razones personales me llevaron a querer permanecer allí en forma simplemente temporal.”; en Esther Quintana y Alejandra Aventín, “Palabras como imanes: entrevista a Ana Istarú y poemas”.

³⁹⁰ Raman Selden *et al.*, *La teoría literaria contemporánea*, p. 280.

de Belli, entre EE.UU., donde tiene fijada su residencia habitual y Nicaragua, a donde viaja con gran frecuencia— se ven reflejadas en *Mi íntima multitud* y se concretan de forma más evidente en su reflexión sobre la identidad, a partir de la publicación de sus memorias y de su último poemario *Fuego soy, apartado y espada puesta lejos*, tema que abordaré en el capítulo 3 dedicado al estudio de su obra poética.

En relación a este respecto ha de señalarse que los estudios multiculturales han llevado a cabo una importante labor en el estudio de la identidad cultural del inmigrado. Nora Moll explica que

La identidad cultural del inmigrado, de hecho, consiste en un continuo hacerse y deshacerse, una duda, un convencimiento desesperado, aunque falso y oscilante; es, sin embargo, y en definitiva, más libre en relación con los esquemas impuestos por la sociedad de origen y por las estructuras socioculturales del país de llegada.

El multiculturalismo nace en el seno de la comunidad académica norteamericana y europea en los años setenta. El origen fue el descontento del colectivo de estudiantes de raza negra que accedieron en estas fechas al mundo universitario. Éstos encontraron en los textos escogidos un canon. Esto es, modelos de identidad con los que no se sentían identificados. Una fracción de la academia invita entonces a la apertura y a la reflexión sobre el canon fijado, que implica la inclusión de otros textos y otras propuestas de lectura, e interpretaciones como las derivadas del poscolonialismo y del feminismo según Bernheimer³⁹¹.

³⁹¹ C. Bernheimer, “La letteratura comparata alle soglie del nuovo secolo”, en Armando Gnisci, y F. Sinipoli, eds., *Manuale storico di letteratura comparata*, Roma: Meltemi, 1998, pp. 190- 191.

Las teorías del poscolonialismo y los estudios multiculturales pronto quedan asimilados e imbricados con el deconstruccionismo y el posestructuralismo, y por supuesto, con el debate entre raza y etnicidad. Tal y como se ha apuntado, su contribución fue de vital importancia para reabrir la lógica del pensamiento logocéntrico y sus categorías de lo simbólico. Pero fuera del mundo occidental, estos ayudaron a la articulación del discurso de creadores y críticos pertenecientes a los márgenes entonces por su etnia y su raza, ya fuese dentro de sus propios países por quedar éstos fuera de las fronteras del territorio de la cultura occidental, o por encontrarse desplazados de sus culturas propias en un territorio liderado por lo occidental. Este pensamiento ha sido de vital importancia para entender mejor y reflexionar sobre la mujer latinoamericana y sobre las dos escritoras que nos ocupan en particular. En este sentido cabe destacar, a modo de introducción del feminismo latinoamericano, la obra de Gloria Anzaldúa quien en *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza* publicada en 1987 rescata la idea de mestiza aplicada a la mujer. La mestiza es para Anzaldúa una mujer que tolera las contradicciones, posee una personalidad plural y actúa de una forma igualmente pluralista. Un concepto el de mestizaje que leído desde este margen, en el caso de Gioconda Belli y Ana Istarú cuádruplo margen o estigma cuádruplo, es interesante para valorar a partir de sus imaginarios el concepto de identidad que éstos reflejan, si bien es cierto que la categoría de mestizaje en sí ha sido también criticada, en especial por un sector del feminismo latinoamericano³⁹². Éste lo ha asociado

³⁹² Francesca Gargallo más que criticar el mestizaje en sí critica la propuesta de una única identidad mestiza. Según la estudiosa, ésta terminó tras ser propuesta en una búsqueda por resolver el problema de identidad por parte del pensamiento latinoamericano en una triple mordaza para la expresión de las realidades históricas: a) la mentira del mestizaje generalizado, b) la minorización de las culturas indígenas, c) la

a menudo a la propuesta de una identidad única, postura que no comparto, pues se trata más de un término que da cabida a lo plural.

Ahora bien, en un mundo en el que todo parece cambiar y los laberintos de las propuestas críticas se diversifican hasta extremos de complejidad a veces casi indescifrable, cabe preguntarse si tiene sentido hablar de la identidad como uno de los ejes transversales para la lectura de los textos escritos por mujeres. Asimismo, sería interesante plantearse si se puede decir que existe una identidad de lo femenino, o mejor dicho unas identidades de lo femenino.

Uno de los grandes problemas que encuentro es que la imalogía europea no ha sido capaz de reconocer en sí misma los elementos que la acercan a la teoría poscolonial³⁹³. Su valor estriba en que cada una de estas imágenes nace como una comparación constante que oscila entre la identidad y la alteridad, ya que, tal y como afirma Moll, “siempre hablar de los otros es también una forma de revelar algo de sí”³⁹⁴. En este sentido es mi intención a través de este trabajo de investigación abrir lo europeo y ese poscolonialismo que según Nora Moll no es capaz de reconocer en sí mismo las huellas del logocentrismo, a partir de un acercamiento

negación de los aportes de las lesbianas y de los afrolatinoamericanos; en Francesca Gargallo, *Ideas feministas latinoamericanas*, México, D. F.: Universidad de la Ciudad de México, 2004, p. 30.

Si bien comprendo el sentido de la reflexión de Francesca Gargallo he de señalar que mi concepción de mestizaje es más amplia, tal y como ha quedado plasmado en el capítulo 1.

³⁹³ Recuérdese que la imalogía es el conjunto “de las imágenes, los prejuicios, de los clichés, de los estereotipos y, en general, de las opiniones sobre otros pueblos y culturas que la literatura transmite”; en Nora Moll, “Imágenes del *otro*. La literatura y los estudios interculturales”, *Introducción a la literatura comparada*, p. 349.

³⁹⁴ Nora Moll, “Imágenes del *otro*. La literatura y los estudios interculturales”, *Introducción a la literatura comparada*, p. 349.

al modelo de identidad presente en la escritura de Belli e Istarú en el marco de lo latinoamericano.

1.6. Balance del recorrido

A lo largo de esta primera parte del capítulo 3 se ha querido presentar las principales líneas de pensamiento que nacieron a raíz de la reivindicación de los derechos pero fundamentalmente de la voz de la mujer en la sociedad y su imaginario. Éstos quedaron articulados a través del feminismo que se gesta como tal en el siglo XIX y que llega hasta hoy, espacio temporal en el que se prolonga la tercera ola con las correspondientes aportaciones de la crítica literaria feminista, fundamental para la lectura y el alumbramiento de los textos literarios escritos por mujeres, ya fuera antes del nacimiento del feminismo o en el seno del mismo.

1.6.1. Conjeturas finales sobre cuestiones terminológicas

En este sentido, al igual que Eduardo Becerra, a la hora de acercarnos a los textos literarios y en particular a la poesía escrita por mujeres, creo que es necesario distinguir entre la adscripción o no de la autora al movimiento feminista y su deseo de reivindicación de la figura de la mujer en la sociedad:

La discusión sobre la existencia o no de una literatura femenina y los términos del debate han estado habitualmente polarizados, sustentándose en argumentos que han adolecido en ocasiones de demasiada rigidez. Escritoras ha habido siempre, pero resulta evidente que es sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX cuando, al asumir y expresar una toma de conciencia explícita sobre la necesidad de denunciar su situación reprimida dentro de la escena histórica, y de reivindicar, por consiguiente, su voz propia y el reconocimiento de su

diferencia, abordan una literatura diferente y conscientemente signada por una marca sexual. Este paso de la marginalidad a la denuncia de tal situación y la consiguiente reivindicación de la necesidad de un cambio comenzó a otorgar unos rasgos diferentes a los textos femeninos, tanto en sus contenidos como en sus formas.³⁹⁵

Esta reflexión de Eduardo Becerra resulta muy provechosa para el debate en torno a la existencia o no de una literatura femenina en el contexto de este primer epígrafe. Para Becerra, parece que ésta sí existe como tal y queda fraguada cuando las escritoras crean textos literarios desde el deseo o la toma de conciencia de la reivindicación de ellas mismas en un tiempo histórico determinado. Sin embargo, en otra parte de su artículo, Becerra se pregunta si tiene sentido seguir manteniéndola como categoría en el nuevo contexto en el que las teorías gays, *queer* y lesbianas cuestionan definitivamente la validez del concepto de sexo³⁹⁶ (y por extensión de género). De hecho, Eduardo Becerra cierra el artículo invitando a la reflexión y sin una respuesta concreta.

Sin embargo, más allá de que la aproximación del profesor Becerra, resulta interesante, así como la necesidad de reflexionar a la que ésta invita al lector, se prefiere aquí utilizar la expresión

³⁹⁵ Eduardo Becerra, “Mujer, género y escritura: nuevos paradigmas y algunos interrogantes”, en Ángeles Encinar, Eva Löfquist y Carmen Valcárcel, eds., *Actas del congreso género y géneros: escritura y escrituras latinoamericanas*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2006, p. 224.

³⁹⁶ *Ibid*, p. 227. Las teorías *queer*, gays, lesbianas nacen en los movimientos radicales de los años 60. Las teorías gays y lesbianas (a las que me he referido previamente) nacen en el seno de la crítica literaria con motivo de “reivindicar los textos literarios, los fenómenos culturales y las narrativas históricas que han permanecido ocultas a la atención de la crítica” sobre sendos colectivos. La teoría y la crítica *queer* se consolidan en la década de los noventa y designan “un replanteamiento radical de la relación entre subjetividad, sexualidad y representación”; en Raman Selden *et al.*, *Teoría literaria contemporánea*, pp. 298- 306.

literatura de mujer, en aras de evitar la categorización, ya que la propia palabra *femenina* o *femenino*, se encuentra desde la segunda ola del feminismo y en el seno de la tercera ola, así como en el marco de la crítica literaria en general y en el campo de los Estudios de la mujer y de género en particular, en proceso de redefinición constante y ciertamente sujeta a complejas pugnas ideológicas; algo a tener en cuenta si, al igual que Francesca Gargallo, se piensa que “la identidad es una construcción ideológica compleja”, lo cual implica igualmente que “los grupos con poder generalmente se construyen una identidad positiva según sus parámetros y construyen, calificándola negativamente, la identidad” de aquellos que son dominados³⁹⁷.

Una de las razones para ello, tal y como explica la estudiosa Celia Amorós, es que ésta remite hoy inevitablemente a la dualidad de lo masculino-femenino, sujeta a un fuerte debate que la erige como oposición hegemónica del patriarcado y su poder de heterodesignación³⁹⁸.

Hablar entonces de literatura femenina podría hacernos caer en un temido esencialismo que remite al androcentrismo, forma específica de sexismo que cuestiona y rehúye, tal y como explica Mónica Belluci, no sólo la crítica feminista sino igualmente “otras críticas procedentes de movimientos de contestación étnicos, sexuales, religiosos, ecológicos, para cuestionar aquellas construcciones de sentido que excluyen las diferencias y la otredad”³⁹⁹. Asimismo, la cuestión se agrava en tanto que esta forma de pensamiento es, según la epistemóloga Ana Sánchez, una

³⁹⁷ Francesca Gargallo, *Ideas feministas latinoamericanas*, p. 31.

³⁹⁸ Celia Amorós, ed., *Feminismo y filosofía*, Madrid: Editorial Síntesis, 2000, p. 90.

³⁹⁹ Mabel Belluci, “Capítulo 1: De los estudios de la mujer a los estudios de género: han recorrido un largo caminos”, *Las mujeres en la imaginación colectiva*, p. 42.

“forma de pensamiento, egocéntrica, dicotómica del varón blanco occidental”, a quien “le gusta categorizar todo lo diferente a él.”⁴⁰⁰

Por ello creo conveniente pues, hablar en todo caso de literatura y de poesía de mujer, con la aspiración de poder un día abolir la existencia de dicha etiqueta; esto es, hacerlo de forma provisional, porque aún me resisto a responder a la pregunta de qué es una mujer como hace Luce Irigaray; y no porque no tenga razón de ser la pregunta como forma de conocer o tan siquiera porque las palabras, los significantes sean para algunas críticas la soga del patriarcalismo, sino porque creo que ser mujer va unido al hecho de ser y al hecho de estar y por tanto, a la identidad.

Nótese que utilizo el término *mujer* de forma genérica, al igual que el término *identidad*, frente al esencialismo como única vía de conocimiento y definición, que invita a la consideración de la interacción como forma en última instancia de forjar una identidad. Tal y como señala Amorós: “Las identidades, en general, como lo ponen de manifiesto los estudiosos del tema, se constituyen y se negocian permanentemente en interacción con las demás”⁴⁰¹. Por ello, la identidad permite una invención y abre las puertas hoy a la reinversión y a la revelación de la mujer, a través de la creación literaria, ya que “no es pues, una condición estática: es dinámica y está en continua evolución”⁴⁰².

Tal y como se ha señalado, las palabras y la terminología muchas veces requieren de ciertas precisiones que suponen o implican toma de decisiones, de lo que se deduce que el discurso

⁴⁰⁰ Ana Sánchez, “La masculinidad en el discurso científico: aspectos epistémico-ideológicos”, *Mujeres y sociedad. Nuevos enfoques teóricos y metodológicos*, Barcelona, Seminario Interdisciplinar Mujer y Sociedad: Universitat de Barcelona, 1991, p. 168.

⁴⁰¹ Celia Amorós, *Feminismo y filosofía*, p. 91.

⁴⁰² Mónica Gajeri, “Los estudios sobre mujeres y los estudios de género”, *Introducción a la literatura comparada*, p. 474.

actual ha de romper su linealidad constantemente para tener en cuenta puntos de fuga, conceptos que abren puertas a otras posibilidades, y que nos permiten dar cuenta resumida de los problemas y los virajes necesarios para alcanzar un anclaje discursivo. Así ha sucedido en este recorrido por el feminismo francés y angloamericano, entre otros, de la primera, la segunda y la tercera ola: ha servido de ayuda a la toma de posición en lo referente a la definición de literatura femenina y literatura de mujer, al tiempo que me ha llevado a la asunción de la categoría de identidad como eje rector del discurso literario de las dos escritoras escogidas por su capacidad de redefinición y su naturaleza necesariamente interactiva que en mi caso como ya explicara, no adscribo a una lectura feminista. Pero ¿qué es *una lectura feminista*? Esta pregunta servirá para explicar mi opinión respecto a los conceptos de *teoría y crítica feministas*.

Al igual que Cecilia Secreto en su *Glosario de términos de crítica literaria feminista*, creo que la lectura feminista es la

Interpretación y análisis de textos desde una perspectiva feminista, es decir, desde un enfoque que considera cierta especificidad en la literatura escrita por mujeres. Puede referirse asimismo al análisis de la recepción de obras escritas por hombres o a propuestas de recepción de estas obras, desde una posición *renuente* o suspicaz, por parte de las mujeres.⁴⁰³

La expresión englobaría por lo tanto a la teoría y a la crítica feminista, cuyas aportaciones han sido fundamentales para la filología y la historia de la literatura. Como ya se ha dicho, la lectura propuesta en estas páginas no se trata de una lectura feminista. Sin embargo, aspira a cuestionar la existencia de una

⁴⁰³ Cecilia Secreto, *Glosario*, pp. 71- 73.

literatura de mujer y a valorar, en última instancia exista ésta o no, su contribución al imaginario latinoamericano hoy, a través de las obras de Gioconda Belli y Ana Istarú, ahora bien no sólo mujeres sino como centroamericanas y latinoamericanas igualmente.

1.6.2. Las categorías de sexo y género. Apuntes sobre el género y la identidad

Ahora bien, hablar de identidad en relación con la mujer hace plantearse otras cuestiones como es la necesaria reflexión en torno a los conceptos de sexo y género, pero también de otro concepto igualmente importante por su condición infraestructural e individualizadora para la identidad: el concepto de sujeto. Y es que no se puede olvidar que el desorden social propio de la época que vivimos según Ana María Hernández “se despliega cuando aparecen nuevos ordenadores de sentido”⁴⁰⁴.

Un breve recorrido a través de la historia de estos términos hoy y la problemática que presentan contribuirán a abrir las puertas al hallazgo de estos nuevos ordenadores de sentido, o aprender a leer en el sinsentido que nos rodea o, por qué no, a entender ambos como una amalgama necesaria. Pero igualmente ilustrará mejor la cautela del estudioso Eduardo Bécerra a la hora de hablar de la literatura femenina y del peligro que conlleva el uso de este adjetivo frente a hacerlo de literatura de mujer. Lo femenino como oposición a lo masculino efectivamente está presente en el discurso literario de la identidad pero sería en mi opinión un error asumir que lo rige hegemónicamente, si bien forma parte de éste.

Ana Sánchez afirma que el género es un “factor desvelador crucial”, responsable de “los principios lógicos y epistémicos que

⁴⁰⁴ Ana María Fernández, “Introducción”, *Las mujeres en la imaginación colectiva. Una historia de discriminación y resistencia*, p. 18.

rigen el método científico que obedece a una construcción patriarcal”⁴⁰⁵. A continuación se expondrá brevemente el lugar y el papel que ocupa el término *género* en dicho proceso de construcción.

La palabra *género* proviene del verbo latino *generare* cuyo significado es engendrar. La raíz proviene de *genus-generis* que significa raza y clase. Esto es, tal y como explica Amorós se refiere a genealogía o a linaje y a raza, clase o especie. Sin embargo, ambos significados pueden entremezclarse. Esto ha dificultado en gran medida, el empeño por establecer la diferencia entre género y sexo.⁴⁰⁶

El anhelo de diferenciación entre ambos, se convierte en uno de los ejes clave que cuestionan y exploran el binarismo del sistema patriarcal, en el seno de la segunda ola del feminismo, a partir de la década de los sesenta. Ésta encuentra su razón de ser, tras la reivindicación de naturaleza materialista que hace Woolf de la mujer, en la afirmación de Beauvoir de que una mujer no nace sino que se hace, y que lleva al desarrollo de la siguiente tesis que explica Sonia Montecino en su artículo titulado “Las identidades de género en América Latina. El lenguaje de la diversidad”:

El primero (el género) alude a los rasgos biológicos que determinan el ser macho o hembra, y el segundo a los elementos culturales que definen lo que es femenino y masculino. Así, el género se define como construcción social y cultural de las diferencias sexuales, implicando que el género será el entramado de representaciones y posiciones que las distintas culturas bordarán a partir de sus diferencias biológicas.⁴⁰⁷

⁴⁰⁵ Ana Sánchez, “La masculinidad en el discurso científico: aspectos epistémico-ideológicos”, *Mujeres y sociedad. Nuevos enfoques teóricos y metodológicos*, p. 168.

⁴⁰⁶ Celia Amorós, *Feminismo y filosofía*, p. 257-258.

⁴⁰⁷ Sonia Montecino, “Identidades de género en América Latina. El lenguaje de la diversidad”, en Alfonso de Toro, ed., *Cartografías y estrategias de la ‘postmodernidad’*

Si Beauvoir da forma en sus escritos al concepto de la Otridad de la mujer y por lo tanto a la necesaria asunción de la existencia del género y del sexo, Kate Millet reivindica la vinculación de los sistemas ideológicos y económicos con el sexo, lo que evidencia la subordinación de la mujer y su inferioridad en el seno del sistema patriarcal; y sean cuestionables o no los ejemplos que utiliza, propone a la literatura al igual que hiciera Woolf, como un correlato ilustrador de esta situación, por lo que convierte la lectura de ciertos textos literarios en un material clave para el estudio de lo que ella llama *políticas sexuales*. Nótese que la postura de Millet subordina el concepto de género al de sexo. Al hacerlo sitúa su propuesta cerca de las ideas que Foucault plasma en su *Historia de la sexualidad* (1976) y estaría en la misma línea que Herbert Marcuse y las tesis que a partir de su relectura del psicoanálisis *freudiano* plasma, entre otras obras, en *Eros y civilización*, y que George Bataille desarrolla en títulos como *El erotismo*⁴⁰⁸. Foucault subraya el hecho de que la sexualidad, se trata de una construcción masculina, en la que la mujer es definida como mera proyección del hombre. Esta tesis lleva a las últimas consecuencias la propuesta de Millet. Herbert Marcuse del que ya se ha hablado en el capítulo 1 propone al sistema de producción capitalista como responsable de la represión sexual en aras de asegurar una mayor productividad en el entorno laboral. Esto es para Bataille ciertamente peligroso ya que en la misma línea que Marcuse, éste reivindica la necesidad de un tiempo y un espacio en el que, frente al Logos y a lo racional como eje rector de la civilización, Eros ha de encontrar su espacio. En caso de no

y la 'postcolonialidad' en Latinoamérica. 'Hibridez' y 'Globalización', Madrid: Editorial Iberoamericana Vervuert, 2006, p. 441.

⁴⁰⁸ George Bataille, *El erotismo*, Barcelona: Editorial Tusquets, 1980.

hacerlo, la violencia y la destrucción simbolizadas bajo el signo de Tánatos, sobrevendrán al quedar roto el equilibrio entre ambos en el cuerpo de la sociedad.

Pero sin duda, una de las mayores aportaciones en el terreno de la crítica literaria al debate del sexo y el género, y a su repercusión en la literatura, fue la de Elaine Showalter, con la invención de su ginocrítica y la propuesta de las diversas etapas en la evolución de la novela inglesa escrita por mujeres. Al igual que Woolf, Showalter defiende la existencia y por lo tanto, la indagación de un canon de escritura femenina en el marco del patriarcado. Woolf lo hace señalando un punto de fuga, la androginia como forma de escribir ideal, mientras que Showalter no cree en la existencia de tal androginia y trabaja dentro del marco de las construcciones literarias en el engranaje social como únicas categorías. Esto es, parece ser que en la propuesta de Showalter, el concepto de género asume el de sexo proyectado en el adjetivo femenino.

Sin embargo, las aportaciones de la escuela francesa, como ya se ha visto, son importantes dentro de la polémica entre las categorías de sexo, género y el uso del adjetivo *femenino* para referirse al campo de lo literario. Éstas encuentran su anclaje a caballo entre el sexo y el género, al tiempo que sitúan su aportación en el campo de la escritura, al proponer el término de escritura femenina. Lo femenino aparece aquí esencializado en el concepto de la economía libidinal. Dada la relación que la mujer posee con su cuerpo —frente al hombre, la mujer es capaz de engendrar a otro ser humano— parece que estaría más predispuesta de forma natural a practicar dicha economía que permitiría a su vez, la práctica de una escritura revolucionaria ya que ésta sería realizada desde el plano de lo semiótico. Las escritoras francesas diluirían así ambos (el sexo y el género) y propondrían un espacio que sitúan en la

página en blanco, en la escritura de la mujer como voz, como enclave privilegiado para cuestionar y disolver las categorías discursivas y a lo que ellas se refieren como la escritura de la diferencia.

El término *diferencia* se erige a partir de entonces como un nuevo vector imprescindible, y al parecer parcialmente sustitutivo para algunos de los ya manidos conceptos de sexo y género. Nótese que durante la segunda ola se difunde la idea de que no existe la mujer, sino que existen mujeres; esto es, no existe una identidad sino identidades. Una afirmación que se hace posteriormente extensiva aunque con algunos puntos conflictivos a las teorías gays, lesbianas y *queer*.

El tránsito de la segunda a la tercera ola del feminismo se caracteriza porque el debate queda paralizado, a partir del concepto de diferencia, que termina derivando en el uso del término *relaciones de género*. Éste, tal y como explica Sandra Harding, se convierte en criterio útil para organizar las relaciones sociales, pero igualmente plantea al parecer una posible estructura para el concepto de identidad⁴⁰⁹. Sin embargo, una parte del discurso académico determina que el género funciona como un sistema simbólico, que asigna a los individuos en el contexto social determinados valores. El género se erige entonces como un criterio de identidad⁴¹⁰, lo que supone que las relaciones de género implican

Pensar en lo masculino y lo femenino, a los hombres y mujeres en un nexo dinámico y mutuamente determinante: si cambia la posición de uno también se transforma la del otro; toda vez que las relaciones de género son relaciones sociales hay una interdependencia y los análisis entonces requieren pensar a ambos polos en una

⁴⁰⁹ Celia Amorós, *Feminismo y filosofía*, p. 260.

⁴¹⁰ *Ibid*, p. 274.

constante interacción.⁴¹¹

Y no solamente esto, sino que dado que el concepto de género ha de entenderse como una construcción cultural, éste traerá a su vez la noción de variabilidad, por lo que en un mundo de diversas culturas, debería haber según Sonia Montecino diversas definiciones de *género* según su vivencia. Explica Montecino:

la edad, la pertenencia étnica, la clase, conllevarán formas concretas de experimentarse como hombre o mujer y a su vez supondrán un determinado posicionamiento ya sea en la familia, en el trabajo, o en los vínculos interpersonales.⁴¹²

En este contexto, cabría tener en cuenta lo femenino no como categoría rectora en el análisis sino dentro de la identidad como término en constante redefinición y expresión gradual del ser; y en este caso, de la mujer que se concreta en su existencia cotidiana. Es ahí y es entonces cuando lo femenino parece adquirir significado y razón de ser. Queda así justificado porqué hablar de literatura de la mujer y no de literatura femenina podría tener mayor sentido.

Ahora bien, se piensa que en el caso de la literatura gay, lesbiana y *queer* resulta pertinente tener igualmente en cuenta a Adrienne Rich, que amplía su espectro de lo masculino y lo femenino a la hora de referirse al género como un criterio de identidad, que “es dado por la relación entre el *continuum* y la *existencia*”⁴¹³, o el de Greta Gaard, quien propone hablar de

⁴¹¹ Sonia Montecino, “Identidades de género en América Latina. El lenguaje de la diversidad”, *Cartografías y estrategias de la 'postmodernidad' y la 'postcolonialidad' en Latinoamérica* p. 441.

⁴¹² *Ibidem*.

⁴¹³ Mónica Gajeri, “Los estudios sobre mujeres y los estudios de género”, *Introducción a la literatura comparada*, p. 474.

pansexualidad como punto de referencia, que “no es andrógina (macho / hembra) ni bisexual (hetero / homo), sino que rechaza todas las categorías dualistas como instrumentos para organizar el discurso sobre la identidad misma”⁴¹⁴. Por ello, hablar de una literatura femenina, en vez de una literatura de mujer sería mantener la tradicional oposición masculino y femenino como únicas alternativas definitorias del género como parte integrante de la identidad, que al poseer una condición dinámica, debería poder estar abierto a la propia discusión siquiera sobre su validez como criterio útil en el seno del siglo XXI.

De este discurso, y más concretamente en el de la teoría *queer*, cuya fundadora es Judith Butler, nace entonces la idea de que “el concepto mismo de sujeto deriva de la imagen de género que se quiere representar”⁴¹⁵. Por ello, esta teoría según Gajeri, es “una amenaza radical a la noción de identidad basada en el género, el sexo u otros elementos fijos y normativos”⁴¹⁶. En este contexto nace el término *transgender*, que podría traducirse como *transgénero*, lo cual plantea un problema para el sujeto que parece que en el propio seno del concepto de identidad sufraga su falta, a través de diferentes propuestas que Gajeri enumera:

El sujeto puede ser migratorio, *cross-cultural*, poscolonial, *hyphenated* como dice Trinh Mihn-ha (‘en equilibrio entre dos culturas’, literalmente como el guión *–hyphen–* entre los términos vietnamita-americanos), el mestizo de Gloria Anzaldúa, el de la ‘*marginality*’ de los *bell hooks*, el ‘divino’ de Irigaray, el sujeto posicionado de Rich o el excéntrico de Lauretis, el sujeto lesbiano de Wittig o el sujeto nómada de Braidotti.

⁴¹⁴ Mónica Gajeri, “Los estudios sobre mujeres y los estudios de género”, *Introducción a la literatura comparada*, p. 474.

⁴¹⁵ *Ibidem*.

⁴¹⁶ *Ibidem*.

Finalmente, símbolo y metáfora de la extrema mutabilidad del concepto de género y de la identidad corpórea es el cuerpo del *cyborg* de Donna Haraway⁴¹⁷.

Esta crisis de la definición del género, que se extiende al cuestionamiento y a la existencia del sujeto al poner en entredicho incluso la corporeidad del mismo, forma parte del panorama actual y enmarca nuevos retos para el feminismo del siglo XXI, que gravita como eje fundamental para mi propuesta de lectura de los textos poéticos de Gioconda Belli y Ana Istarú. Posiblemente, una solución razonable sea articular *la identidad* en y desde una pluralidad de criterios, ninguno dominante, sino dado por la merecida consideración del contexto. Pero igualmente concebir al sujeto no como categoría sino como un lugar, un espacio y un tiempo desde el que, quien dice y escribe, antes escucha. Esto es, es constructo cultural y diferencia.

Queda así descartado el esencialismo y el verbo poético de la mujer latinoamericana es situado en este territorio de los desplazados. Éste invita a hablar de la identidad como una construcción cultural; tal y como afirma Manuel Vázquez Medel

La identidad cultural es rito y es mito, pero sobre todo es vida humana, es un jugar y jugarse a cada instante, en un ser jugado cada uno de nosotros su estar aquí y ahora en relación con un conjunto de valores en los que se inscribe una comunidad.⁴¹⁸

En esta misma línea Ernesto García Canclini habla de quienes con su voz colaboran en la elaboración de las políticas

⁴¹⁷ Mónica Gajeri, “Los estudios sobre mujeres y los estudios de género”, *Introducción a la literatura comparada*, p. 474.

⁴¹⁸ Manuel Vázquez Medel, *Teoría del emplazamiento. Aplicaciones y implicaciones*, p. 79.

culturales, una gran responsabilidad que en palabras del estudioso merece la siguiente reflexión que suscribo:

Tal vez la tarea clave de las nuevas políticas culturales sea como lo ensayan ciertas *performances* artísticas, reunir de otros modos afectos, saberes y prácticas. Reencontrar o construir signos que representan creíblemente identidades de sujetos que a la vez quieren, saben y actúan: sujetos que respondan por actos y no personajes que representan marcas de entidad enigmática. Éste es un núcleo dramático del presente debate cultural, o sea del sentido con que están reelaborándose las opciones de desarrollo social.⁴¹⁹

⁴¹⁹ Néstor García Canclini, *Diferentes, desiguales y desconectados*, p. 78.

2. NOTAS PARA UN ESTUDIO DE LA LITERATURA Y LA POESÍA DE MUJERES EN AMÉRICA LATINA

2.1. *Emplazamiento y cuestiones diacrónicas*

Tal y como afirma Yadira Calvo, ser mujer en Costa Rica es sinónimo de ser feminista, al igual que lo hiciera María de Maeztu en España, “quien se declaraba *feminista* y se avergonzaría de no serlo”, ya que “para ella el *feminismo* significaba como para todas las afiliadas, el derecho de las mujeres a la demanda de trabajo, cultura y el deber de otorgárselo por parte de la sociedad”⁴²⁰. Estas palabras de la estudiosa son un reflejo de un hecho indiscutible: la diferencia de la situación de la mujer y por ende del sentido del feminismo latinoamericano, fundamentalmente por el eminente carácter patriarcal que persiste en esta sociedad a día de hoy.

El periodo del nacimiento de los estados nacionales en América Latina, tal y como afirman Pilar García Jordán y Gabriela Dalla-Corte Castellano, resulta un momento importante, pues es entonces cuando quedan establecidos los espacios de sociabilidad para la mujer, pese a la escasa relevancia de ésta en la esfera pública⁴²¹. De hecho, estas estudiosas subrayan cómo “la construcción del Estado-nación latinoamericano entre 1870-1900 negó a las mujeres la capacidad de convertirse en sujetos de imputación ciudadana”⁴²².

⁴²⁰ Yadira Calvo, *A la mujer por la palabra*, Heredia: Publicaciones de la Universidad de Heredia, 1990, p. 69.

⁴²¹ Pilar García Jordán y Gabriela Dalla-Corte Castellano, “Mujeres y sociabilidad política en la construcción de los Estados nacionales”, en Isabel Morant, dir.; G. Gómez Ferrer, G. Cano, D. Barrancos y A. Lavrin, coords., *Historia de las mujeres en España y América Latina*, vol. III, Madrid: Cátedra, 2005, p. 559.

⁴²² *Ibid*, p. 561.

Por ello, el género se erige en los diferentes contextos como un elemento que refleja la memoria histórica y los mitos sobre la construcción de este poder, que tanto determinará la participación y la aportación de la mujer en la reflexión en torno a la identidad de las naciones recién nacidas. Éste se erige así como un sistema de relaciones sociales de poder y como un sistema político⁴²³. De ahí la importancia de tener presente las particularidades locales, en este caso de Costa Rica o Nicaragua, y que serán abordadas en los capítulos 3 y 4 dedicados al estudio de Gioconda Belli y Ana Istarú respectivamente, para poder comprender el alcance y la naturaleza del discurso literario de éstas en su totalidad⁴²⁴. Una reflexión que cobra aún mayor sentido a la luz de las palabras de Juan Andreo García quien afirma que

Toda representación cultural es un elemento clave en la construcción sociocultural de la diferencia, y en consecuencia en la formación de identidades, no sólo para delimitar los proyectos nacionales, sino también para los de clase, raza y género.⁴²⁵

⁴²³ Pilar García Jordán y Gabriela Dalla-Corte Castellano, “Mujeres y sociabilidad política en la construcción de los Estados nacionales”, *Historia de las mujeres en España y América Latina*, vol. III, p. 559.

⁴²⁴ *Ibid*, p. 559. No obstante, nótese que no es hasta mediados de siglo XX cuando la mujer podrá empezar a ejercer el derecho al voto; y así mientras en Nicaragua, el Congreso decretó que las mujeres votaran por primera vez en 1955, en Costa Rica fue después de una lucha de casi treinta años: el 20 de junio de 1949 fue aprobado el derecho al voto de la mujer; en “Movimientos de mujeres y feministas en América Central” en Isabel Morant, dir.; G. Gómez Ferrer, G. Cano, D. Barrancos y A. Lavrin, coords., *Historia de las mujeres en España y en América Latina*, Madrid, vol. IV, 2005, pp. 569-571.

⁴²⁵ Juan Andreo García, “La formación del imaginario sobre las mujeres a través de la representación icónica”, *Historia de las mujeres y América Latina*, vol. III, p. 741.

Las variables de clase y raza, van a ser determinantes a la hora de moldear la identidad de la mujer en el periodo de construcción de los Estados-nación tras la Independencia. De esta manera, en función de si era una mujer es trabajadora, maestra u obrera por un lado, y mulata o negra por otro, su representación en el imaginario nacional sería diferente. Asimismo, su posición en la familia determinará sus condiciones jurídicas y legales, delimitadas igualmente por el lugar en el que habite; esto es, si vivía en el campo o en la ciudad. Se trata de unas circunstancias que en primera instancia tenderá a utilizar la élite de cada país, para beneficiar su imagen y sus derechos y por extensión convertir la historia en espejo de la suya propia⁴²⁶.

Por otro lado, cabe señalar que ésta es, una de las características más claras de la situación de la mujer en América Latina, que la convierten de alguna manera, en función de su clase y su raza, en sujeto, y no sólo objeto de la colonización, situación que parte de la época del descubrimiento de América. Tal y como explican Marysa Navarro y Virginia Sánchez Karrol: “women were members of colonizing as well as colonized society and members of the former group eventually accompanied colonizers to conquered territories”⁴²⁷.

Sin embargo, según Ileana Rodríguez, la variedad de razas acabará por convertir a América Latina en enclave de la polifonía

⁴²⁶ Guadalupe Gómez Ferrer, “Introducción”, en Isabel Morant, dir.; María A. Querol, C. Martínez, R. Pastor y A. Lavrin, coords., *Historia de las mujeres en España y en América Latina*, Madrid: Cátedra, vol. I, p. 25.

⁴²⁷ Maryssa Navarro y Virginia Sánchez Karrol, *Women in Latin America and the Caribbean. Restoring Women to History*, Bloomington and Indianapolis: Indian University Press, 1984, p. xiii. Se puede traducir el fragmento: las mujeres eran agentes colonizadores además de sujetos integrantes en una sociedad colonizada y miembros del grupo que acompañaba de forma habitual a los colonizadores a los territorios colonizados.

por excelencia: “In this discussion of nation, male voices predominate, but there are mestizo and women’s voice as well. And to the degree that Latin American literature is truly polyphonic”⁴²⁸.

Por su parte, Gloria Andalzúa en su obra *Borderlands. La frontera. The new mestiza*, escrita un siglo más tarde que la obra de Martí, confirma a América como tierra mestiza al igual que el gran intelectual, pero a diferencia de él considera que el artificio de la importancia del mestizaje viene dado por la mujer mestiza:

En unas pocas centurias, the future will belong to the mestiza. Because the future depends on the breaking down of paradigms, it depends on the staddling of two or more cultures. By creating new mythos —that is, a change in the way we perceive reality, the way we see ourselves and the way we behave— la *mestiza* creates a new consciousness.⁴²⁹

Si bien la predicción de Andalzúa resulta cuanto menos tajante y arriesgada, sí que es cierto que la gran variedad étnica que encontramos en la población latinoamericana queda reflejada en los movimientos de mujeres que tienen en común un aspecto francamente positivo: el hacer de la mezcla de culturas un rasgo distintivo de unión y de ninguna manera de desunión o

⁴²⁸ Ileana Rodríguez; Robert Carr with the author, trad., *House / Garden / Nation*, London: Duke University Press, 1994, 14. Nótese que destaca la etnia como el elemento más determinante en cuestiones de inclusión social en sociedades multiétnicas. Afirma la estudiosa en el caso de América Latina: “All labor categories are tied to ethnicity, and ethnicity is therefore a constant.” (Todas las etiquetas para clasificar están vinculadas con lo étnico, por lo que se trata de una constante); *ibid*, p. 16.

⁴²⁹ Gloria Andalzúa, *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza*: San Francisco, 1994, p. 102. Se puede traducir el fragmento de la siguiente manera: en unas pocas centurias, el futuro será de la mestiza. En tanto que el futuro depende de la ruptura de paradigmas, depende del acople de dos o más culturas. Al crear nuevos mitos —esto es, un cambio en la forma en la que percibimos la realidad, la forma en la que nos vemos a nosotros mismos y aquella según la cual nos comportamos—, la mestiza será entonces creadora de una nueva conciencia.

jerarquización. Por ello han de ser un ejemplo de reflexión para todos. Dice Maxine Molyneux: “En suma, en sus formas heterogéneas y distintivas los movimientos de mujeres latinoamericanas han constituido una fuerza más diversa y vital de lo que se suele reconocer”⁴³⁰.

2.2. De la historia y su silencio a la conquista de un espacio

En su artículo “Literatura y mujer”, Cristina Peri Rossi habla de la repercusión en el campo de lo literario del hecho de ser mujer y ser hombre:

Confieso que si descartamos los factores sociales e históricos que imprimen unos rasgos particulares a la literatura de los marginados y de los oprimidos (y por ende, a la femenina), diferenciar una literatura de mujeres de una literatura de hombres me parece peligroso y delirante. Peligroso, porque las distinciones conducen fácilmente a las marginaciones; y delirante, porque en un mundo de la igualdad (que todavía no conocemos) las diferencias sexuales tendrían poco peso sobre un producto tan elaborado como el arte.⁴³¹

Según el psicoanálisis, existen dos economías, una masculina y otra femenina, que no se corresponden necesariamente con el que un ser humano nazca hombre y otro nazca mujer. Además estas dos economías están en un principio presentes en ambos sexos, algo que Cixous concentra en el plano del inconsciente y que queda proyectado en el texto. Según la estudiosa francesa, su percepción escapa en un primer momento tanto al

⁴³⁰ Maxine Molyneux, *Movimientos de mujeres en América Latina. Estudio teórico comparado*, Valencia: Editorial Cátedra, Feminismos, 2001, p. 9.

⁴³¹ Cristina Peri Rossi, “Literatura y mujer”, en Norman Klahn y Wilfredo H. Corral, comps., 1991, *Los novelistas como críticos*, México D.F.: Ediciones Norte, Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 531.

lector como al escritor. No obstante, tal y como afirman las primeras teorías del psicoanálisis, hay un momento en el desarrollo del sujeto, cuando éste adquiere conciencia de la realidad y de la escisión, con la consiguiente formación del plano de lo imaginario, así llamado por Lacan y que Hélène Cixous denomina semántico, en el que según Freud y el propio Lacan, el proceso de la mujer difiere frente al experimentado por el varón. La mujer adquiere conciencia de su sexualidad por la ausencia del falo y el hombre por la presencia del mismo. De esta manera, las explicaciones dadas por la teoría *freudiana*, estarían relegando la definición de la mujer a la negatividad, a la ausencia en el seno de la sociedad patriarcal según Cixous, Irigaray o Kristeva⁴³²; de ahí que a menudo se refieran a ella con el adjetivo de falocéntrica. No obstante, tal y como explica la escritora costarricense Yadira Calvo el niño varón tiene “una tarea en el desarrollo de su identidad genérica porque se identifica con lo femenino mucho antes que con lo masculino”⁴³³.

A la luz de las reflexiones propuestas por el feminismo francés, es imposible entonces menospreciar las diferencias que la cultura, la teoría y la crítica han impuesto a los productos artísticos elaborados por hombres o por mujeres, lo que ha determinado, qué duda cabe, la forma de crear de estas últimas.

Si bien es cierto que las obras de arte son producto de unas circunstancias históricas y sociales determinadas, es necesario admitir la existencia de una literatura feminista o al menos hablar de una literatura escrita por mujeres, que se consolida como margen y rompe su silencio, al igual que otros grupos de oprimidos, de forma notoria en el marco de la posmodernidad, gracias al

⁴³² Asunción Horno-Delgado, *Margen acuático. Poesía de Dulce María Loynaz*, Madrid: Júcar, 1998, p. 133.

⁴³³ Yadira Calvo, *A la mujer por la palabra*, p. 122.

alumbramiento de estos márgenes. Un hecho que facilita el abandono para unos y la muerte para otros, del llamado proyecto de la modernidad, y que forma hoy parte de la historia de nuestra cultura.

Por eso debemos admitir la existencia de esta etiqueta como algo a todas luces superable, que esperemos quedará diluida en una apreciación de la pluralidad y la diversidad en el futuro, y que ha sido y en muchos casos sigue siendo parte de la historia como proceso: el de la mujer en ella inserta que, pasa de ser objeto a ser sujeto, al autodescubrimiento, a través de la palabra, en la literatura, para en un futuro, poco a poco, conquistar, en condición de igualdad, la categoría de verbo edificante en el ámbito discursivo en el seno de la sociedad; y lo hace en un principio como grupo marginado. Se trata de superar en última instancia, el término de diferencia a favor del de hibridez y enriquecimiento mutuo, en caso de ser ciertas las diferencias entre ambos sexos, tal y como tratan de demostrar algunos estudios⁴³⁴.

En este proceso, sus denuncias pueden ser entendidas igualmente como crítica y cuestionamiento del sistema patriarcal, por lo que en este sentido, algunas de ellas han de ser leídas como un intento por crear un mundo mejor, frente a otras, las del feminismo más extremas, que únicamente abogan por el beneficio de la mujer independientemente de todo lo demás. La escritura de Gioconda Belli y Ana Istarú la podemos situar dentro del primer tipo señalado.

⁴³⁴ Carmen Posadas y Sophie Courgeon dan buena cuenta de ello en su obra *A la sombra de Lilith*, a través de un discurso expositivo en el que comparten datos empíricos que podrían explicar una serie de diferencias innegables en el hombre y en la mujer, al tiempo que atienden a desigualdades nacidas a partir de diferencias culturales; en Carmen Posadas y Sophie Courgeon, *A la sombra de Lilith. En busca de la igualdad perdida*, Barcelona: Editorial Planeta, 2005.

Esta etiqueta que hoy puede resultar caduca contemplada entonces dentro del mencionado proceso adquiere otro significado, si cabe positivo, en tanto que marca un momento en la historia superado en algunos casos y superable en otros dependiendo del contexto y de la escritora. En este sentido considero apropiada y útil la división elaborada por Elaine Showalter para la literatura inglesa y que Elzbieta Skłodwska adopta por parecerle “acertada para el contexto hispanoamericano”, para referirse a la narrativa femenina que “ha sido tratada como periférico con respecto a la literatura escrita por los hombres” y por lo tanto es entendida hoy por hoy como subcultura⁴³⁵.

⁴³⁵ Por su parte, Susana Reisz habla de una la literatura femenina en territorio latinoamericano y la define como una literatura de “menores” al igual que Deleuze y Guattari en la línea de Kafka, en tanto que al igual que otras, se desarrolla en una situación de diglosia o dependencia cultural. Para caracterizarla incluye dos rasgos clave señalados a su vez por González Millán: “una *canibalización* de todas las formas canonizadas por la cultura dominante” y “unas tendencias antidiscursivas o contradiscursivas en el interior de cada forma asimilada para articular, a través de la parodia o de otros recursos desestabilizadores, la idiosincrasia individual y grupal”; en Susana Reisz, *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*, Lleida: Universitat de Lleida, Asociación de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 1996, p. 52.

Asimismo, prefiere hablar de la poesía feminista y explica: “en cuanto a la poesía feminista, hay que anotar que no se identifica como lo que convencionalmente se denomina poesía femenina (criterio discutible que supondría que una poesía masculina en un debate con poco futuro aparente); en realidad se trata de la reivindicación transgresora del protagonismo de la mujer; uno de cuyos rasgos principales será un erotismo casi militante”; en Selena Millares, “VIII. Últimas tendencias. El texto abierto”, *Historia de la literatura hispanoamericana*, p. 275.

A la luz de estas afirmaciones quiero aclarar y recordar que acepto el uso de las palabras *literatura femenina* y *feminista* como unas etiquetas a todas luces superables, pero que pueden resultar de ayuda al referirnos a un conjunto de rasgos o características propios en la literatura de la mujer, principalmente desde su eclosión en la segunda mitad del siglo XX, y que se materializan hoy en las etapas señaladas por Showalter, que tal y como Elzbieta Skłodwska ha puntualizado, pueden convivir en un mismo texto.

Recordamos que Showalter distingue tres fases en la evolución de este tipo de praxis literaria: “una prolongada fase de imitación y absorción de la tradición dominante, una etapa de protesta y vindicación de derechos minoritarios y, finalmente, un período de autodescubrimiento y búsqueda de identidad propia. Aplicado a la escritura de mujeres, el esquema corresponde con la literatura femenina, feminista y “propiamente femenina” (*female*).⁴³⁶

Pues bien, Sklodowska propone la convivencia de las tres fases en el amplio territorio hispanoamericano, al tiempo que habla de la presencia de las dos últimas en la narrativa escrita por mujeres en particular, en la década de los setenta, que quiero hacer extensible al ámbito de la poesía y que utilizaré en mi acercamiento a la escritura poética de Gioconda Belli y Ana Istarú para estudiar su evolución. En su caso, está claramente inscrita en el ya aludido proceso, a través de Eros como eje rector, que permite la utopía de la reinstauración de la armonía frente a Tánatos, pero igualmente frente a Logos: “Quería hacer patente que, a partir de la relación con nuestro propio cuerpo, las mujeres hemos desarrollado una especie de emocionalidad orgánica que nos permite una vivencia totalizante entre logos y eros”⁴³⁷, explica Gioconda Belli en su

⁴³⁶ Elzbieta Sklodowska, *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1060-1985)*, pp. 141-142. No estoy totalmente conforme con la interpretación que Sklodowska ha hecho del texto de Elaine Showalter. De esta manera, mientras que en inglés la palabra *female* puede ser traducida al igual que *feminine* por femenino, se trata de dos palabras diferentes que el adjetivo “propiamente” que aparece en el texto traducido, no matiza. Por ello, propongo sustituirlo por la expresión: literatura de mujeres que refleja la *mujeritud*, vocablo utilizado por Gioconda Belli y que considero apropiado por su escasa carga ideológica; en Gioconda Belli, “Países del erotismo”, *La Estafeta del Viento*, p. 17.

⁴³⁷ El 18 de agosto de 2003 Gioconda Belli lee su discurso de ingreso de la Real Academia de la Lengua al que titula “Países del erotismo” y que Belli califica como su *ars poetica*; en Gioconda Belli, “Países del erotismo”, *La Estafeta del Viento*, p. 17.

discurso de ingreso en la Real Academia de la Lengua. Se trata, tal y como aclaraba Ana Istarú en la ya aludida charla dada en la Universidad Autónoma de Madrid, de reflejar el sentimiento de que la sociedad patriarcal le estigmatiza el cuerpo para transformar su estigma de ser mujer, al igual que el resto de sus estigmas, en fuente de inspiración y vía de conocimiento enfocados a la gestación de una praxis vital fecunda. Esto es, poder desarrollarse libremente como mujer sin trabas, en el proceso que finalmente se ha materializado y ha sido posible a partir de la década de los 70, para contribuir a la construcción de un mundo mejor en el que la mujer tenga su lugar: un espacio nuevo que le permita ser y participar con sus aportaciones. Para ello es necesario que la sociedad patriarcal no ponga trabas a la mujer en su acceso a lo público: “La mujer se encarga de los sentimientos, de lo privado y a la vez transforma lo público.” Se trata de “trascender lo que se tiene y asumir lo otro.”⁴³⁸

En este sentido la antropóloga nicaragüense Milagros Palma reivindica la relación de la mujer con su cuerpo como punto de partida, cuestión que ha sido tratada también en el apartado “5. El *estigma* como emblema: (re) escrituras de la piel”:

El feminismo en su reflexión muestra de qué manera se ha llegado a la situación de opresión que conoce la mujer a nivel universal y que la ideología patriarcal ha instrumentalizado a la mujer en vista de su propia reproducción. La mujer por consiguiente tiene primero que destruir los mitos dentro de los cuales ha permanecido atrapada: la maternidad, la vocación materna, la debilidad, la belleza, la inseguridad, y buscar una nueva identidad en donde ella tenga control de su cuerpo, pueda satisfacer sus necesidades de base y ampliamente su sexualidad, un derecho que se le ha negado en beneficio de una necesidad

⁴³⁸ Consuelo Miranda Albónico, “Gioconda Belli: *El ojo de la mujer*”, p. 87.

exuberante del hombre legitimado a través de la esclavitud sexual en los prostíbulos y en el espacio doméstico.⁴³⁹

El Eros que recorre las textualidades de Gioconda Belli y Ana Istarú es por tanto, un Eros universal que se mueve desde la dinámica de la subversión en un primer momento que vemos claramente reflejado en el caso de Belli en *De la costilla de Eva* o en *La estación de fiebre* de Istarú, para más tarde consolidar su carácter transgresor. Lo erótico es una forma de “reconocerse como mujer, ese poder vital con lo natural, a la tierra. Esa reintegración es la lucha por concebirse como alma y cuerpo, sin separaciones. Integrar lo masculino y lo femenino”⁴⁴⁰. En este sentido tenemos que señalar que en sus versos encontramos la convivencia de las fases establecidas por Showalter. El predominio de una u otra fase no obstante coincide con el orden señalado por la crítica inglesa. Una convivencia que por otro lado encuentra su razón de ser en la naturaleza estigmática de la escritura de Gioconda Belli y Ana Istarú, pero igualmente de la mujer hispanoamericana en general.

En su obra *La era del vacío*, Gilles Lipovetski habla del neofeminismo como una figura dentro del proceso de personalización que según él forma parte integrante del “*strip-tease* generalizado de tiempos modernos”⁴⁴¹, para a continuación sentenciar:

Bajo la influencia del neofeminismo, las relaciones entre el hombre y la mujer se han deteriorado considerablemente, liberadas de las reglas pacificadoras de cortesía. La mujer, con sus exigencias sexuales y sus capacidades orgásmicas y vertiginosas —los trabajos de Masters y Jonson, K. Millet, M. Sherfey presentan a la mujer como una mujer

⁴³⁹ Milagros Palma, *Nicaragua: Once mil vírgenes*, p. 299.

⁴⁴⁰ Consuelo Miranda Albónico, “Gioconda Belli: *El ojo de la mujer*”, p. 86.

⁴⁴¹ Gilles Lipovetsky, *La era del vacío*, p. 31.

“insaciable”— se convierte para el hombre en una compañera amenazadora. En este contexto, el hombre alimenta un odio irrefrenable contra la mujer, como lo atestigua el trato que se da a ésta en las películas actuales con sus frecuentes escenas de violaciones. Simultáneamente, el feminismo desarrolla en la mujer, el odio al hombre, asimilado a un enemigo, frente a la opresión y frustración.⁴⁴²

2.3. *Ser mujer y ser feminista en Hispanoamérica*

A partir del discurso de Gilles Lipovetsky que de ser, se inscribiría en el extremo del primer tipo de feminismo, aquel centrado y restringido a un proyecto en el que únicamente los intereses de la mujer y su situación tienen cabida, conviene realizar algunos apuntes necesarios sobre el llamado feminismo hispanoamericano, totalmente opuesto a la valoración de Lipovetsky. Se trata de un feminismo que se erige como ya ha quedado indicado al inicio de este apartado —“2. Notas para un estudio de la literatura y la poesía de mujeres en América Latina” — como una necesidad, y en ningún caso como una alternativa para la mujer hispanoamericana.

Asimismo, la afirmación de Gilles Lipovetsky de que el neofeminismo es un indicio del proceso de individualización es una generalización peligrosa, un juicio que además hace alusión únicamente a las sociedades posindustriales, en las que el narcisismo consagra al sujeto a las banalidades propias de la cultura *psi*, pero en ningún caso tiene cabida hoy por hoy en el feminismo hispanoamericano, y muy especialmente en el centroamericano, pese a la cada vez mayor presencia de la influencia de los *mass media*, la *American way of life* y la neocolonización capitalista, que ganan terreno día a día a los antiguos ideales revolucionarios, que

⁴⁴² Gilles Lipovetsky, *La era del vacío*, p. 31.

parecen haber sembrado la desilusión tras la derrota electoral de los sandinistas en 1990 y la situación que vive Cuba.

La razón principal se encuentra en que, especialmente para la mujer hispanoamericana, “escribir (o leer) como mujer es una opción política”, tal y como afirma Susana Reisz⁴⁴³. Su discurso y su voz recobran a partir de los ideales revolucionarios y la reivindicación que adopta un tono de reflexión o denuncia en los versos de Belli e Istarú, una dimensión política responsable de crear lazos de unión e identidad entre el pueblo, y es así como deberían ser tomados como ejemplo e inspiración, por su fuerza y coherencia en el marco de la posmodernidad, gracias en parte a que “cuando se la asume, el producto de tal actividad ingresa en un sistema literario que se puede caracterizar como en relación de intersección con el sistema dominante, es decir, que en parte coincide con él y en parte lo erosiona o lo desborda”⁴⁴⁴.

Efectivamente, en la sociedad posmoderna, en especial en los países posindustriales, encontramos el abandono del *homo politicus*, ya consumado a favor de un *homo psicologicus* que inmerso en las dinámicas del yo y sus necesidades, abanderará el llamado imperio de la seducción. El sentido profundo de la política parece haberse diluido a favor del exhibicionismo y el ansia de

⁴⁴³ Susana Reisz, *Voces sexuadas*, p. 51.

⁴⁴⁴ *Ibid*, pp. 51-52. Dentro del marco de la afirmación de Reisz podríamos apuntar los diferentes perfiles políticos contemporáneos de los movimientos de las mujeres en territorio latinoamericano, y en Centroamérica en particular. Explica Maxine Molyneux: como ha señalado Jaquette, sus perfiles políticos contemporáneos fueron moldeados por tres componentes sociohistóricos: un movimiento feminista con reivindicaciones similares a las de las mujeres europeas, canadienses y estadounidenses; un movimiento de mujeres que se movilizó contra la dictadura, el autoritarismo y la violación de los derechos humanos; y un movimiento popular que convirtió las estrategias de supervivencia en reivindicaciones sociopolíticas. A estos se pueden añadir las significativas movilizaciones de mujeres por parte de partidos políticos”; en Maxine Molyneux, *Movimiento de mujeres en América Latina*, p. 270.

poder; “La seducción suprime la Revolución y el uso de la fuerza”, afirma Lipovetsky, quien a continuación se pregunta:

¿Perversión de las democracias, intoxicación, manipulación del electorado por un espectáculo de ilusiones? Sí y no, ya que si bien es cierto que existe un marketing político programado y cínico, también lo es decir que las estrellas políticas no hacen más que conectar el hábitat posmoderno del *homo democraticus*, con una sociedad ya personalizada deseosa de contacto humano, refractaria al anonimato, a las lecciones pedagógicas abstractas, al lenguaje tópico de la política, a los roles distantes y convencionales.⁴⁴⁵

Una seducción que aparece igualmente en el discurso femenino pero con el objetivo de subvertir y de reinstaurar el reinado de un Eros victorioso, capaz de operar un cambio hoy todavía imposible, tal y como se verá en la escritura poética de Belli e Istarú. Se trata por tanto de una seducción diferente, que pretende atrapar al lector en una amalgama de sensaciones y sentimientos, a fin de lograr una sacudida de la asepsia imperante y que bebe de la sensualidad más pura y elemental.

Es conveniente relacionar la vinculación entre la política y la escritura de la mujer, tal y como señalaba Julia Kristeva, con un hecho revolucionario, lo que explica según la estudiosa, por otro lado, que haya un modo específico de escribir revolucionario: “existe un modo de escribir que es revolucionario en sí mismo, análogo a una transformación política y sexual, y que con su misma existencia revela la posibilidad de transformar el orden simbólico de la sociedad ortodoxa”⁴⁴⁶. Recordemos que según Kristeva, son los modernistas, entre ellos, Baudelaire, Mallarmé o Lautréamont, los que constituyen un modelo revolucionario de literatura.

⁴⁴⁵ Gilles Lipovetsky, *La era del vacío*, p. 25.

⁴⁴⁶ Toril Moi, *Teoría literaria feminista*, pp. 24-25.

Sería muy interesante, partiendo de esta idea, indagar en la poesía modernista hispanoamericana escrita por mujeres como Juana Ibarbourou, Delmira Agustini o Alfonsina Storni entre otras, en busca de una posible semilla del proceso. Sin embargo, más allá de las ideas de Kristeva, lo que sí que es evidente es que la mujer como grupo oprimido, lidera una nueva mentalidad, tal y como explica Milagros Palma al referirse al territorio *nica*:

Ella busca la igualdad de oportunidades, busca cómo decidir en la sociedad, en lucha contra ella misma, contra la imagen que se le ha impuesto, para pensar y vivir de manera nueva, aún inédita, y para que el hombre sea obligado a transformarse a sí mismo. En fin de cuentas, hoy más que nunca la historia muestra que la lucha feminista es la única alternativa de la verdadera transformación de la sociedad. La última revolución, la que despojará al hombre de su violencia, de la muerte y de su poder tenebroso. Es una revolución contra la violencia, contra la muerte, para que viva y reine la vida.⁴⁴⁷

Esta observación subraya la idea de que es necesario un feminismo específico para la mujer hispanoamericana, ya que tal y como afirma Mária Russotto⁴⁴⁸, el feminismo hispanoamericano es muy distinto en su concepción del de las mujeres del Primer Mundo, puesto que según Bassnet, los problemas a los que se enfrentan las mujeres en países desarrollados son de distinta naturaleza. Su tarea de búsqueda queda ampliada, en tanto que en palabras de Eliana Ortega: “para nosotras las latinoamericanas, este proceso implica un movimiento doble: uno de descolonización

⁴⁴⁷ Milagros Palma, *Nicaragua: once mil vírgenes*, p. 299.

⁴⁴⁸ Mária Russotto, *Tópicos de retórica femenina*, pp. 11-12.

(propio de los escritores de Nuestra América) y otro, que nos desliga del patriarca.”⁴⁴⁹

No obstante, frente a la radicalidad de estas aseveraciones, se propone en la línea de Elzbieta Sklodowska con la teoría de Elaine Showalter, la posibilidad de trazar un puente entre algunos conceptos, de los que por otro lado, el feminismo hispanoamericano podría beneficiarse y adelantar en su camino de autodescubrimiento y autodefinición. Se trata de una propuesta dialógica y abierta en la que se quiere inscribir este trabajo de investigación, al igual que sucedía con la literatura centroamericana y su condición de margen, el feminismo hispanoamericano necesita todavía de un aparato de crítica literaria que apenas está en ciernes⁴⁵⁰. Afortunadamente, esta situación parece estar cambiando, y los estudios son cada vez más abundantes. Esto es posible gracias a la propia evolución del feminismo en América Latina en las últimas décadas, esto es, desde los años 70 hasta la actualidad, que ha pasado a centrar su interés por alcanzar la igualdad en aras de lograr una deseada complementariedad entre el hombre y la mujer en todos los campos, al tiempo que como ha reconocido su carácter mestizo o mixto, esto es, ha dado cabida a las clases populares “incluidas las mestizas, las indígenas y negras” como un elemento de unión y enriquecimiento⁴⁵¹.

⁴⁴⁹ Eliana Ortega, “Escritoras latinoamericanas: Historia de una herencia obstinada”, *Nuestra memoria, nuestro futuro*, p. 122.

⁴⁵⁰ Maxine Molyneux matiza esta reflexión: “Siempre hubo dentro del feminismo latinoamericano importantes corrientes que en distintos momentos de su larga historia buscaron distanciarse del tipo de enfoque normalmente asociado con el feminismo norteamericano”, en Maxine Molyneux, *Movimientos de las mujeres en América Latina. Estudio teórico comparado*, p. 268.

⁴⁵¹ Maxine Molyneux, *Movimientos de las mujeres en América Latina. Estudio teórico comparado* p. 297.

En *Mujeres de palabra*, la escritora Ángela Gorodischer habla en nombre de todas la mujeres latinoamericanas:

Somos mujeres de palabra. Estamos construidas de palabras y damos las palabras que tenemos y cumplimos la palabra dada. Cuerpos hechos de palabras a la vez que *la palabra es cuerpo*, hemos empezado un día a escribir contra todo porque somos mujeres y porque habitamos un continente desgarrado.⁴⁵²

2.4. *El continente bajo la piel: galerías de la liminaridad*

Al igual que Belli e Istarú, las mujeres hispanoamericanas son inevitablemente *estigmatas*: experimentan la necesidad de un movimiento pendular que nace de ellas para terminar en la entrega a la patria, a la tierra con sus gentes y sus paisajes que fundir en la piel y la escritura, que bien podríamos llamar en este contexto reescritura; ellas crean para hacernos a través de la lectura recreadores de cada una de sus geografías⁴⁵³. El poema se convierte así en un intertexto capaz de dialogar con la palabra de otras mujeres, tanto oral como escrita pero igualmente de otros escritores⁴⁵⁴. Así sucede en la poesía de Belli e Istarú:

un día descubrimos que la cara del éxtasis llegaba desde un lugar
misterioso y contradictorio en el que la sangre no es herida sino vida, en

⁴⁵² Angélica Gorodischer, *Mujeres de palabra*, San Juan de Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 1994, pp. 11-12.

⁴⁵³ Ángel Gabilondo define a la lectura como recreación: “leer al pie de la letra no será puro deletreo o imitación sino recreación en sí”; en Ángel Gabilondo, *Trazos del eros: leer, hablar y escribir*, Madrid: Tecnos, 1997, p. 197.

⁴⁵⁴ Susana Reisz se refiere a una cualidad que favorece este diálogo y que encontramos claramente presente en la corpus de Gioconda Belli y Ana Istarú. Explica que si bien un poema puede ser leído de forma independiente, “su densidad semántica sólo se muestra en su relación con una macroestructura narrativa que lo articula dialógicamente con todos los demás.”; en Susana Reisz, *Voces sexuadas*, p. 109.

el que cae en gotas una savia espesa que resuena en los rincones sólo habitados por la memoria, en el que hay un lugar más que gozoso para las abuelas morenas o venidas desde el otro lado del mundo, para las viejas diosas de caderas anchas y vocales líquidas, para la voz. Cuando ellas hablan, cuando sabemos cómo dejar hablar y oírlas, pasan estas cosas y de pronto somos mujeres de palabra que cumplen su palabra, hechas de palabra, dadoras de palabra.⁴⁵⁵

Cuando este diálogo⁴⁵⁶ tiene lugar, el plano de lo mítico parece inundar la escritura poética, al igual que sucede en la prosa, tal y como explica Eduardo Berra al referirse a la narrativa femenina de los años 70⁴⁵⁷; como un fluido dominante y totalizador en la metáfora y el poema que todo lo fecunda, en forma de un Eros arrollador, que permite beber de un movimiento circular que nos transporta a una continuidad perdida. Esta presencia de lo mítico, que llega de la mano de la naturaleza, es prácticamente un denominador común que lejos de ser un signo de época, se ha venido manteniendo en la escritura de la nicaragüense y de la costarricense así como en la de otras coetáneas. Cabría preguntarse entonces si es cierta la aserción que hace Cecilia Secreto: “Venida desde la tierra, imbuida en ciclos cósmicos que desconoce, la mujer es un continente que ella misma debe descubrir sin ningún

⁴⁵⁵ Angélica Gorodischer, *Mujeres de palabra*, p. 12.

⁴⁵⁶ En su “Introducción” a su *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Myriam Díaz-Diocaretz e Iris M. Zavala afirman que el sujeto se construye en dialogía. Una dialogía que va desde el significado del texto, las formas de vida que proyecta, las epistemologías o los conocimientos que construye, cómo, cuándo, quién los proyecta o reproduce; en Myriam Díaz-Diocaretz e Iris M. Zavala, coords., *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana) I. Teoría feminista: discursos y diferencia*, Madrid: Editorial Antrophos, 1993, p. 38.

⁴⁵⁷ Eduardo Berra, “La narrativa femenina”, *Historia de la literatura hispanoamericana*.

ligamento que la ate a prototipos”⁴⁵⁸. Esto llevaría a hablar a su vez de una posible presencia de lo liminar en la escritura de la mujer, que por otro lado, podría estar vinculada a su condición de silenciada y marginada⁴⁵⁹. Esto es, existe la posibilidad de que la mencionada liminaridad sea consecuencia de la imagen que el hombre, voz predominante hasta hace poco en la cultura habría transmitido de la mujer.

En su obra *El laberinto de la soledad*, Octavio Paz habla de la mujer y de la feminidad en los siguientes términos: “La feminidad nunca es un fin en sí mismo, como lo es la hombría”. Y no tiene ningún problema en asumir la herencia indígena y la española que nos muestran a una mujer “como un instrumento de los deseos del hombre o los fines que la asignan la ley, la sociedad o la moral” y “depositaria de ciertos valores ya que nunca se le ha

⁴⁵⁸ Cecilia Secreto, “Herencias femeninas: nominalización del malestar”, en Cristina Piña, ed., *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben)*, Buenos Aires: Editorial Biblos, Biblioteca de las Mujeres, 1997, p. 47. Se puede establecer un paralelismo entre la relación que ha mantenido desde tiempos del descubrimiento entre *el Nuevo Mundo* y Occidente y más tarde los Estados Unidos con la situación que ha vivido la mujer hispanoamericana en una sociedad patriarcal. Inscritos en un sistema de pensamiento logocéntrico, tanto Europa como los Estados Unidos han considerado a Latinoamérica como margen silenciado, al menos hasta la posmodernidad, aunque, como ya se ha visto, esto podría ser igualmente discutible: primero proyectando sus utopías y más tarde utilizándolo como fuente de abastecimiento de materias primas. Asimismo, la mujer hispanoamericana, en este contexto, ha sido víctima de una mordaza impuesta por una sociedad logocéntrica, en forma de margen igualmente silenciado. De esta manera, ha tendido a ser considerada como ser celestial o como un ser diabólico, incitante al goce sexual, sin término medio, por los hombres en función de su comportamiento en la vida pública, siempre bajo un estricto control. Objeto de deseo casi sagrado, como así ha quedado patente en el discurso de Octavio Paz, la sociedad patriarcal hispanoamericana ha convertido su piel en territorio susceptible de ser liminar de la misma forma que ha sucedido con el territorio hispanoamericano.

⁴⁵⁹ En este sentido tiene un gran interés el ya mencionado artículo de Roberta Ann Quance, “En el umbral: lo liminar y lo sagrado en la representación de la mujer”, *Mujer o árbol*, pp. 209-238.

pedido que participe”. Es así como en “un mundo hecho a la imagen de los hombres, la mujer es sólo un reflejo de la voluntad y querer masculinos. Pasiva se convierte en diosa, amada que encarna los elementos estables y antiguos del universo: la tierra, madre virgen; activa, es siempre función, medio, canal.”⁴⁶⁰

Pero esta supuesta liminaridad puede ser igualmente fruto de un mayor cultivo de la vida interior frente a la inexistencia de participación en la vida pública, lo cual podría explicar que éstas tuvieran una mayor capacidad de imaginar y de soñar. Tal y como explica Cristina Peri Rossi: “La división del trabajo condenó a la mujer a estar ausente del mundo”⁴⁶¹, lo que a su vez, les dejó un solo mundo: el mundo interior. Ahora bien

La falta de información y de conocimiento, la ausencia de contactos, la rutina y la sumisión empobrecen cualquier mundo interior: las mujeres han debido suplantar el conocimiento por la imaginación, la información por la intuición.⁴⁶²

Según Peri Rossi, la mujer aún no es dueña de su tiempo pero tampoco de su espacio físico propio, dos coordenadas fundamentales para el creador. Esto podría justificar la omnipresencia del intimismo, pero también la presencia de lo mítico y la circularidad propia de los ciclos naturales, ya que ésta carece de coordenadas propias. La naturaleza se convierte en la gran explotada y la gran dominada, al igual que la mujer, especialmente con la instauración del proyecto de la Ilustración. No obstante, la relación existente entre la mujer y la naturaleza se remonta en territorio centroamericano a las culturas precolombinas.

⁴⁶⁰ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad, Obras completas V*, p. 74.

⁴⁶¹ Cristina Peri Rossi, “Literatura y mujer”, *Los novelistas como críticos*, p. 529.

⁴⁶² *Ibid*, p. 529.

Afirma Carolyn Merchant: “The ancient identity of nature as a nurturing mother links women’s history with the history of the environment and ecological change.”⁴⁶³ Además, la ecología y la mujer comparten una actitud subversiva en sus reivindicaciones⁴⁶⁴. Esta reivindicación, tal y como explica Niall Binns, tiene su punto de fusión más sobresaliente en el ecofeminismo, que

ha unido la militancia feminista con la ecologista y estudia cómo el antropocentrismo moderno ha sido, en realidad un *androcentrismo*, una idea y un poder que han servido para explotar paralela y simultáneamente a las mujeres y la naturaleza.⁴⁶⁵

Tanto para Binns como para la ecocrítica, el espacio mesoamericano es además un enclave privilegiado, no solamente por un malestar social y ecológico tangible en sus centros culturales, sino principalmente por su herencia indígena. Las sociedades indígenas se convierten entonces en “posibles paradigmas, ejemplares en su sabiduría ancestral, en su utilización y su mística de la naturaleza, y en sus visiones tan ajenas a las occidentales, del trabajo, la fiesta y la danza”⁴⁶⁶.

Sería entonces interesante preguntarse si estos argumentos podrían explicar la presencia de la naturaleza en la poesía femenina, especialmente en tierra nicaragüense, tal y como expone Claire Paillet en su artículo “Bajo el signo de Chaltchihuitlicue: ser mujer

⁴⁶³ Se puede traducir el fragmento como: la antigua identidad de la naturaleza como madre que alimenta vincula la historia de la mujer con la del medio ambiente y el cambio ecológico; en Carolyn Merchant, *The Death of Nature*, p. XVII-XVIII.

⁴⁶⁴ *Ibid*, p. XVII.

⁴⁶⁵ Niall Binns, *¿Callejón sin salida? La crisis ecológica en la poesía hispanoamericana*, p. 31.

⁴⁶⁶ Leonardo Boff, “La ecología como nuevo espacio de lo sagrado”, en Fernando Mires *et al.*, *Ecología solidaria*, Barcelona: Editorial Trotta, 1996, p. 158.

y poeta en Nicaragua”⁴⁶⁷. En dicho artículo Pailler destaca la presencia de lo elemental, en la escritura de las mujeres nicaragüenses coetáneas a Belli, entre las que cita a ésta. Según Pailler, este hecho “revela, a nuestro parecer, las tendencias de una imaginativa colectiva”, y nombra a Neruda: “Es sin duda, lícito evocar la influencia *nerudiana* en el modo de *sacar los referentes de una realidad geográfica y una realidad histórica específica*”, afirma Pailler refiriéndose a su vez en su discurso a Alfred Melon⁴⁶⁸. Pailler explica esta situación dentro del marco del exteriorismo nicaragüense que impera en la poesía nacional. Esta presencia de lo elemental la encontramos igualmente en el panorama de la literatura costarricense y en particular, en la obra de Ana Istarú.

Acaso la mujer hispanoamericana, tal y como le ocurriera a Gabriela Mistral o a Dulce María Loynaz, carece aún de un cuarto propio y necesita proyectar, proyectarse sobre las geografías naturales del Nuevo Mundo. O tal vez posee verdaderamente una vinculación especial con la naturaleza. Sería interesante reflexionar entonces sobre si la mujer puede o no transitar lo liminar que la vincula de forma cercana al plano de lo imaginario, tal y como afirma Cristina Piña entre otros.⁴⁶⁹

⁴⁶⁷ Claire Pailler, “Bajo el signo de Chaltchihuitlicue: ser mujer y poeta en Nicaragua”, *Mitos primordiales y poesía fundadora en América Central*, Toulouse: Centre National de la Recherche Scientifique, 1989, pp. 79-102.

⁴⁶⁸ Alfred Melon, “Sur la poésie amoureuse de Gioconda Belli”, *Discours et ideologie. Le Discours amoureux*, París: Service de publications Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 1986, p. 188.

⁴⁶⁹ Piña explica que la memoria femenina es capaz de salvar el tiempo y de reconstruir el momento anterior al acceso al orden simbólico, desligazón con la madre. Cristina Piña, “Herencias femeninas: nominalización del malestar, en Cristina Piña, ed., *Mujeres que escriben sobre mujeres que escriben*, Buenos Aires: Editorial Biblos, Biblioteca de las mujeres, 1997, p. 162.

2.5. Aprender a bordear: trazos de una pasión incendiaria

Lo que sí que es cierto es que, recién entrados en el siglo XXI, la mujer hispanoamericana continúa sin poseer un espacio en la vida pública que la equipare al hombre. En caso de ser cierto lo que plantea Piña, la mujer se erigiría como clara heredera de la escritura revolucionaria por lo que su literatura podría plantear una nueva fórmula de escritura como praxis vital, en tanto que cuestiona y es capaz por ser revolucionaria, en palabras de Kristeva, de alterar profundamente el sistema simbólico existente. Pero más allá de estas conjeturas cierto es que la poesía de Belli e Istarú plantea una transgresión: desbarata el orden impuesto, juega con los bordes, para intentar redefinirlos, y lo hace bajo el imperio de un Eros mestizo que reinterpreta los espacios de lo sagrado y lo profano.

Carmen Naranjo y Yadira Calvo consideran que esta empresa no es posible en tanto revolución que planteara Kristeva y que atribuye a la escritura de la mujer no es posible en tanto que sería necesario “poner en crisis la comunicación, lo que significa una revolución humana, dentro del modelo total de la cultura”. Para Naranjo y Calvo, sólo así se podría igualmente cambiar “la función concreta y simbólica que la imagen femenina ha logrado”.⁴⁷⁰

⁴⁷⁰ Carmen Naranjo, *Mujer y cultura*, Costa Rica: EDUCA, 1990, p. 189. Yadira Calvo comparte la opinión de Naranjo y deja constancia de ello en su ensayo *A la mujer por la palabra*, Heredia: Universidad Nacional de Heredia, 1990, p. 36. Tal y como explican Myriam Díaz-Diocaretz e Iris M. Zavala, sería interesante reflexionar sobre las diferencias existentes entre un sistema simbólico y otro. Según las estudiosas “no es lo mismo el mundo de los símbolos codificados que revelan el riquísimo mundo de ambigüedades de los textos medievales, con sus dobles mensajes y un caudal semántico transgresor que un texto renacentista tiene”. Este pensamiento ha de completar con la siguiente para entender la complejidad que rodea al sistema simbólico en el caso de cada escritora: “Cada cultura posee una *economía simbólica* general, compuesta por los múltiples signos que excitan el deseo, el temor, la agresión, el amor. El lenguaje toma el material simbólico de una zona de la cultura a otra, aumentando, o reduciendo la fuerza

Según Ernest Casirer, el sistema simbólico nos permite no tanto vivir en una realidad más amplia, cuanto recrear una dimensión de la realidad. En este sistema se inscriben el mito, el arte, la religión, la ciencia, la poesía y el lenguaje. La respuesta ante un estímulo no es inmediata y directa sino “la morada, interrumpida y retraída por un lento y complicado proceso de pensamiento”. Esto implica que nuestra especie “se ha envuelto de formas lingüísticas, en imágenes artísticas, en símbolos míticos o en ritos religiosos, en tal forma que no puede ver o conocer nada sino a través de la interposición de este medio artificial”⁴⁷¹; y tal y como denuncia Yadira Calvo, si esos elementos que integran la red simbólica han sido creados por una cultura patriarcal, ¿dónde nos reconocemos a nosotras mismas?⁴⁷²

Parece entonces que la actitud más razonable es la de aquellas escritoras que tal y como explica Susana Reisz,

Se ubican dentro de la feminidad —con todas las marcas de minusvalía que trae el membrete— y que al mismo tiempo, son capaces de cuestionarla. Pienso, en efecto, que las que se ven a sí mismas como mujeres y como escritoras, a través de la lente del género, son las únicas que están en condiciones de ver el género como una categoría histórica modificable (y no como una esencia o un destino).⁴⁷³

Reisz no cree tanto en diferencias naturales como en elecciones personales. Su reflexión parte de la convicción de que el modo de emanciparse de los pueblos colonizados y de ciertas minorías o

de los signos, alterando su significado, relacionándolo con otros materiales simbólicos de otras zonas.”; en Myriam Díaz-Diocaretz e Iris M. Zavala, *Breve historia feminista de la literatura española*, pp. 45, 54.

⁴⁷¹ Ernest Casirer, *Antropología filosófica*, México: Fondo de Cultura Económica, 1947, p. 48.

⁴⁷² Yadira Calvo, *A la mujer por la palabra*, p. 36.

⁴⁷³ Susana Reisz, *Voces sexuadas*, p. 47.

mayorías en desventaja desde “una identidad desvalorizada es reconocerla y articularla explícitamente para poder dejarla atrás”⁴⁷⁴. Algo por otro lado, a lo que no todas las mujeres escritoras se comprometen. Ahora bien, aquellas escritoras que lo asumen y lo hacen consiguen que su palabra se relacione con el sistema dominante y sea capaz de cuestionarlo⁴⁷⁵. No obstante, el camino no es fácil en tanto que “las mujeres sabemos que si proponemos metáforas de nosotras mismas”; de hecho, corremos el riesgo de pagar un precio muy alto: ser rechazadas y malinterpretadas por la mayoría de los hombres y por muchas mujeres que prefieren acogerse al orden establecido.”⁴⁷⁶

En este contexto, el verbo poético de Gioconda Belli y Ana Istarú se hace “carne en el texto” que se convierte en “acontecimiento, como apertura a lo extradiscursivo en el que el lenguaje llega a ser lo que es”⁴⁷⁷; la palabra como bandera de nadie y de todos. Decirla es sinónimo de libertad.

Provocar, llamar, citar es espacio en el que reconquistar la presencia pero también la ausencia, lo que es y lo que no es en un intento de ofrecerse, de negarse y de perderse; en definitiva, como decía Dulce María Loynaz de transitarse: “La poesía es tránsito, movimiento, translación”⁴⁷⁸. Se trata de una dialéctica inscrita en la razón, en la voluntad, pero también y sobre todo en la ascensión y la caída que brinda la poesía regida como territorio, tal y como afirmaba Baudelaire⁴⁷⁹. Una dialéctica que encuentra en la sístole de lo íntimo, el desnudo de la carne como *ethos*, que conduce a una

⁴⁷⁴ Susana Reisz, *Voces sexuadas*, p. 51.

⁴⁷⁵ *Ibid*, p. 52.

⁴⁷⁶ Susana Reisz, *Voces sexuadas*, p. 124.

⁴⁷⁷ Angel Gabilondo, *Trazos del eros*, p. 207.

⁴⁷⁸ Dulce María Loynaz, “Autopercepción intelectual de un proceso histórico. Mi poesía: autocrítica”, *Anthropos*, 151 (1993), p. 13.

⁴⁷⁹ Charles Baudelaire, *Las flores del mal*, pp. 7-28.

diástole que revela, a través de la escritura poética, el abrazo del interior con el exterior, del ser individual femenino con el ser hispanoamericano y universal.

III

CAPÍTULO III: LA ESCRITURA POÉTICA DE GIOCONDA BELLI O EL PODER DEL EROTISMO CÓSMICO

El dolor ha sido veto
y el porvenir esperanza
construimos como escribiendo un poema
creando, borrando, volviendo a escribir.

Vidaluz Meneses⁴⁸⁰

y todos los demás planetas habitados oyeron cantar a la Tierra
y era un canto de amor.

Ernesto Cardenal⁴⁸¹

Nadie poseerá este cuerpo de lagos y volcanes [...]
Ni ella ni yo hemos muerto sin designio ni herencia.
Volvimos a la tierra desde donde de nuevo viviremos.
Poblaremos de frutos carnosos el aire de tiempos nuevos.
Colibrí Yarince
colibrí Felipe
danzarán sobre nuestras corolas,
nos fecundarán eternamente [...]
Los barcos de los conquistadores alejándose para
siempre.
Serán nuestros el oro y las plumas,
el cacao y el mango,
la esencia de los sacuanjoches.
Nadie que ama muere jamás.

Gioconda Belli⁴⁸²

⁴⁸⁰ Vidaluz Meneses, “En el nuevo país”, María López Vigil, ed., *De la insurrección a la resurrección, Presencia cristiana en la poesía de hoy*, Managua: Desde de Browner, Colección Tercer Mundo / Tercera Iglesia 13, 1981, p. 124.

⁴⁸¹ Ernesto Cardenal, “Apocalipsis”, *Antología poética*, Madrid: Editorial Visor, 2009, p. 90.

⁴⁸² Gioconda Belli, *La mujer habitada*, p. 458.

1. LA PALABRA DE NICARAGUA: SENDEROS DEL VERBO POÉTICO

Durante su primera visita a Cuba en 1970, las autoridades le encargaron al gran poeta Ernesto Cardenal la elaboración de una antología de “poesía nicaragüense posterior a Darío”⁴⁸³, que vería la luz en 1973. Más tarde sería publicada en otros países como Chile, Argentina o Costa Rica. Veinticinco años después, este proyecto quedaba ampliado con una nueva edición con nuevos nombres entre los que consta el de Gioconda Belli. Ésta es titulada *Flor y canto*, en maya “in xóchitl in cuícatl”, que significa poesía⁴⁸⁴.

Flor y Canto presenta en relación con la antología anterior, titulada simplemente *Poesía nicaragüense*⁴⁸⁵, varias coordenadas que permiten trazar una serie de rasgos de la evolución del panorama poético en la Nicaragua de las últimas décadas. Una de ellas la encontramos, tal y como afirma Ernesto Cardenal, en “la abundancia de poetas mujeres”. Efectivamente, llama la atención que mientras que en la edición de 1973 aparecen únicamente María Teresa Sánchez y Mariana Sansón, ambas integrantes de la vanguardia, y Michèle Najlis, en la nueva edición, publicada en 1998, aparecen seis nuevos nombres: Vidaluz Meneses, Gioconda Belli, Daisy Zamora, Rosario Murillo, Luz Marina Acosta y Alba Azucena Torres. Si bien la selección hecha por Cardenal podría incurrir en la subjetividad, tal y como explica Daisy Zamora en *La mujer nicaragüense en la poesía*, esta presencia femenina sin precedentes es un hecho, y tiene mucho que ver no solamente con

⁴⁸³ Ernesto Cardenal, ed., “Presentación”, *Flor y Canto. Antología de Poesía Nicaragüense* Managua: Anama, 1998, p. 7.

⁴⁸⁴ *Ibid*, p. 12.

⁴⁸⁵ Ernesto Cardenal, ed., *Poesía nicaragüense*, San José: Editorial Universidad Centroamericana, El pez y la serpiente, 1975.

los nacientes feminismos, sino también con el papel tan importante que desempeñó la mujer en la revolución sandinista:

En las últimas tres décadas, desde 1960 hasta lo que corre del decenio de los ochentas, que recién finaliza, la mujer en Nicaragua no ha desempeñado una función accidental en nuestra sociedad, sino que ha logrado ser un sujeto fundamental. Esta presencia femenina, en las diversas etapas de la lucha revolucionaria, no tiene precedentes en el continente americano, principalmente en cuanto a logros del presente se refiere.⁴⁸⁶

Efectivamente, la mujer hace suya, en su vida y su escritura, la máxima señalada por Cardenal: “la literatura debe prestar un servicio. Debe estar —como todo lo demás en el universo— al servicio del hombre”. Esto es, “la poesía ha de ser política”⁴⁸⁷. De hecho, tal y como afirma Daisy Zamora: “La poesía fue, pues, para algunas mujeres un acceso a la participación revolucionaria y, al mismo tiempo, un producto literario, verbalmente revolucionario”⁴⁸⁸. En su poema “Todos somos” Mariana Sansón escribe:

⁴⁸⁶ Daisy Zamora, *La mujer nicaragüense en la poesía. Antología*, Managua: Editorial Nueva Nicaragua, 1992, p. 15.

⁴⁸⁷ Ernesto Cardenal, “Prólogo”, *Poesía nicaragüense*, p. 7.

⁴⁸⁸ Daisy Zamora, *La mujer nicaragüense*, p. 21. Según John Beverly y Marc Zimmerman “la dinámica de cambio social desatada por los procesos revolucionarios concretos, completados o no, llevaba inevitablemente a una problematización del prestigio de la literatura como forma cultural. En el caso del panorama nicaragüense, esta problematización queda diluida a favor del mensaje social y el clamor revolucionario, lo que favorece la integración del verbo poético femenino, que consolida o consume su personal revolución simultáneamente en la década de los 70; en John Beverly, “Algunos apuntes sobre la relación literatura-revolución en el caso nicaragüense”, en Jorge Román-Lagunas y Rick Mc Callister, eds., *La literatura centroamericana como arma cultural*, Guatemala: Colección Centro Internacional de la literatura centroamericana, vol. 1, 1999, p. 211.

Todos somos
pero todos seremos
uno de todos.
He comenzado una historia.⁴⁸⁹

¿A qué historia se refiere Sansón? Sin duda, a una historia colectiva, en la que la unidad invierte su tendencia y no aspira a consolidar necesariamente ésta, sino que admite su condición plural: “seremos / uno de todos”, afirma la escritora. Una inversión que es indicativa de una dialéctica alternativa por otro lado, característica en la historia de la literatura nicaragüense del siglo XX, tal y como explica Cardenal: “Dos grandes fenómenos literarios ha tenido Nicaragua: uno es la aparición de Darío, y el otro la poesía subsiguiente aparecida después de Darío. Igualmente grandes los dos; uno individual y otro colectivo.”⁴⁹⁰

1.1. De la vanguardia al exteriorismo

La inconmensurable estela de Rubén Darío se tradujo tras su muerte en único camino posible para dos promociones: la de los modernistas y la de los postmodernistas, que lejos de mantener la

Las primeras en hacerlo son las mujeres pertenecientes a la burguesía y más tarde, las campesinas y proletarias, gracias a los talleres de poesía popular creados por el gobierno sandinista después de la revolución, tal y como explica Claire Paillet, “Poésie populaire et révolution au Nicaragua”, en *La poésie au-dessous des volcans: études de poésie contemporaine d’Amérique Centrale*, Toulouse: Presse Universitaires du Mirail, Colección Hesperides, 1983, pp. 117-129. En este sentido cabe igualmente destacar el estudio llevado a cabo por Greg Dawes sobre la mujer y su representación en el contexto de la revolución nicaragüense: Greg Dawes, “Feminist and Female Self-representation in Revolution”, *Aesthetics and Revolution Nicaraguan Poetry 1979-1999*, Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1993, pp. 109-157.

⁴⁸⁹ Mariana Sansón, “Todos somos”, *Flor y Canto*, p. 153.

⁴⁹⁰ Ernesto Cardenal, “Presentación”, *Flor y Canto*, pp. 11-12.

fuerza del legado y el mensaje *dariano* pronto lo redujeron a temas superficiales como “la tristeza inmotivada y la novia muerta —anacrónicas supervivientes románticas—; el indigenismo modernista y la bohemia libresca, alienante; ciertos elementos teosóficos, el crepuscularismo y la poesía de álbum.”⁴⁹¹

La ruptura llegó de la mano de un grupo de jóvenes poetas e intelectuales de Granada que tenían en común su formación clásica y humanista y descendían de familias tradicionales, recién eliminadas del poder. Capitaneados por el entonces jovencísimo José Coronel Urtecho que recién había llegado de los Estados Unidos, no tardaron en suscribirse a la crítica o mejor dicho, a la burla de Darío. Tal y como explica Luis Alberto Cabañes:

la juventud se ha puesto a jugar con el momento. Y con todo el mundo. Incluso con los grandes hombres. Coronel Urtecho se burló de Rubén Darío. Hizo bien. Los fetiches habían hecho de nuestro gran poeta una especie de Buda hierático, intocable. Era necesario ponerlo en su lugar, humorizarlo... Coronel Urtecho ha sido causa de escándalo y causa de incompreensión. Tanto mejor para él. Coronel se adentró en el mar de la poesía y ha sacado del fondo perlas, imágenes palpitantes y novedosas.⁴⁹²

La burla y el desafío al orden imperante, como necesidad para encontrar un lugar desde el que operar un cambio en la sociedad nicaragüense, se convierten en ejes rectores en esta etapa inicial del grupo vanguardista, único en Centroamérica: “El movimiento literario en Granada por los vanguardistas nicaragüenses, desde abril de 1931 hasta principios de 1933 fue

⁴⁹¹ Jorge Eduardo Arellano, *Panorama de la literatura nicaragüense (De Colón a los Finales de la Colonia)*, Managua: Imprenta Nacional, Ediciones Centenario Rubén Darío, 1968, p. 36.

⁴⁹² Jorge Eduardo Arellano, *Panorama de la literatura nicaragüense*, p. 48.

único en Centroamérica”⁴⁹³ y poseía “un programa bien definido desde el punto de vista estético, filosófico e incluso político”⁴⁹⁴. Su objetivo más inmediato era “buscar otras rutas para la poesía.”⁴⁹⁵

Los vanguardistas nutrieron este impulso renovador con la lectura de los principales poetas franceses como Apollinaire, Marcel Proust, André Gide o Jules Supervielle, aunque también conocían la obra de Ortega y Gasset y la Generación del 27, entre otros. Desde un principio hicieron suya la máxima de practicar lo fugitivo y de ir contra lo eterno. Pero sin duda alguna, lo que tuvo mayor importancia fue la influencia de *new American poetry* introducida por José Coronel Urtecho desde 1927.

De las vanguardias europeas tomaron “el impulso definitivo al verso libre —sin medida, sólo con el ritmo interior— y cultivaron la imagen novedosa, el esquematismo hermético, la libertad sintáctica, los recursos lúdicos, la temática maquinista y urbana, etc.”, siempre adaptándolas a su propio entorno⁴⁹⁶. Sin embargo, fue la influencia de la poesía norteamericana según Coronel Urtecho, la poesía más rica, variada y original de las últimas décadas, el abono más eficaz en la búsqueda de una expresividad poética contundente que permitiera plasmar y dar voz a la realidad nacional con su también “realismo libre, directo, coloquial de raíz *whitmaniana*”⁴⁹⁷. El propio Coronel Urtecho afirmaba en la década de los cincuenta:

⁴⁹³ Jorge Eduardo Arellano, “El movimiento nicaragüense de vanguardia” en *Boletín Nicaragüense de bibliografía y documentación*, Nicaragua, Biblioteca Armando Jorge Guillén, abril-junio 3 (1990), p. 69.

⁴⁹⁴ Miklos Szabolcsi, “La vanguardia literaria y artística como fenómeno internacional”, *Casa de las Américas*, La Habana, año XII, 74 (1972), pp. 4-17.

⁴⁹⁵ Jorge Eduardo Arellano, “El movimiento nicaragüense de vanguardia”, p. 73.

⁴⁹⁶ Jorge Eduardo Arellano, *Panorama de la literatura nicaragüense*, p. 83.

⁴⁹⁷ *Ibid*, p. 87.

Si alguna parte tuve yo mismo en orientar en un sentido nuevo a ciertos poetas jóvenes de nuestro país fue solamente darles a conocer, hace veinte años, la poesía norteamericana propiamente moderna que iniciara Ezra Pound y que tenía nombres tan raros, nuevos y poco familiares como T. S. Eliot, Marianne Moore, E. E. Cummings o William Carlos Williams.⁴⁹⁸

Ésta pronto se unió a un deseado encuentro con lo autóctono que se plasmó en la búsqueda del pasado con la idea de trazar la identidad nicaragüense. Tal y como explica Carlos Tünnerman: “paradójicamente la revolución literaria iniciada por el Movimiento de Vanguardia con armas extranjeras, condujo a sus militantes a rastrear la belleza encerrada en el alma misma de lo nicaragüense”⁴⁹⁹. Esta empresa los llevó a la institución de antiguos y nuevos mitos, al tiempo que el lenguaje poético nicaragüense iba trazando la esencia del ser, a través de su escritura cada vez más arraigada a la historia de la naturaleza, inspirados en las raíces de la cultura indígena. De esta manera, se mantenía la idea del retorno a una Edad Dorada anterior, al tiempo que aumentaba el trasfondo político cada vez más presente.

En este camino, la figura de Rubén Darío, una vez superado el rechazo necesario para la renovación y la de César Augusto Sandino fueron esenciales: “Darío y Sandino, los dos héroes nacionales que más legitiman el orgullo de ser nicaragüense, fueron así los genios tutelares bajo cuyos auspicios nació la nueva poesía de este país”⁵⁰⁰. En *El Jícara* de Pablo Antonio Cuadra, la figura de

⁴⁹⁸ José Coronel Urtecho, *Rápido tránsito*, Madrid: Editorial Aguilar, 1959, p. 156.

⁴⁹⁹ Carlos Tünnerman, “Pablo Antonio Cuadra y la cultura nacional”, en Jorge Román-Lagunas, ed., *La literatura centroamericana. Visiones y revisiones*, 1994, p. 298.

⁵⁰⁰ Carlos Tünnerman, “Pablo Antonio Cuadra y la cultura nacional”, en Jorge Román-Lagunas, ed., *La literatura centroamericana. Visiones y revisiones*, p. 298. Esta idea es compartida por Claire Pailler, quien hace un rastreo de los mitos fundacionales nicaragüenses propuestos por la cultura contemporánea nicaragüense, a través de

Sandino queda integrada en el relato mítico preexistente, en este caso, el *Popol Vuh*: Cuadra “entreteje el contexto mítico con el texto poético logrando una verdadera re-apropiación y reelaboración del texto primitivo como significante, y del mito, como significado”⁵⁰¹. Se trata de una de las variantes, probablemente la más compleja de las señaladas por Claire Pailler, clave en la búsqueda de lo autóctono en tierras nicaragüenses, “ya que el mito vivo en una sociedad se convierte en una referencia para los valores y la vida de los hombres de esta sociedad”⁵⁰². Recreación y creación puestas al servicio de la forja de un modelo ejemplar necesariamente actual que igualmente permita la asunción con orgullo más allá de los posibles efluvios indigenistas, de la herencia y la condición mestiza. De esta manera, además “se apoderan de la historia en un primer momento para transmutarla en mito”⁵⁰³.

En la obra de Gioconda Belli, tanto en la narrativa como en su poesía, el mito es esencial y se manifiesta de diferentes formas. Lo más llamativo con respecto al proceso descrito por Pailler que está presente en *El Jícara* de Cuadra, es la transfiguración del pueblo que aparece en sus poemas en forma de héroe mítico⁵⁰⁴, para ser un “uno de todos” como decía Mariana Sansón y del que la poeta es a menudo portavoz y cronista sufriente desde el campo de

distintas manifestaciones con un particular énfasis en la poesía y en el cine; en Claire Pailler, “La hora de los héroes: historia poetizada y mitos primordiales nicaragüenses”, *Mitos primordiales y poesía fundadora en América Central*, Toulouse: Centre National de la Recherche Scientifique, 1989, p. 29.

⁵⁰² *Ibid*, p. 30.

⁵⁰³ *Ibid*, pp. 30-31.

⁵⁰⁴ La representación del pueblo como héroe mítico la encontramos igualmente en otros escritores coetáneos a Belli, como es el caso de Michéle Najlis, tal y como explica Danielle Raquidél, “Lirismo de la esperanza y de la eternidad en, *Los caminos de la estrella polar* de Michéle Najlis”, en Jorge Román-Lagunas, ed., *Visiones y revisiones de la Literatura Centroamericana*, Guatemala: Colección Centro Internacional de Literatura Centroamericana, 2001, pp. 203- 210.

batalla. Un “uno con todos” que encuentra como Sandino su condición de héroe en su pervivencia, en una dimensión triple: en los versos de la poeta, en los corazones de los nicaragüenses, pero igualmente en la naturaleza, que en sus versos aparece como un continuo. De esta manera, el texto que es piel se funde con el paisaje tropical y lo que fue, lo que es y lo que será se convierte en espacio de continuidad presentida en el que la recuperación de la armonía es posible,

Aunque nacimos para ser felices
nos vemos rodeados de tristezas y vainas,
de muertes y escondites forzados. [...]
Huyendo como prófugos
vemos cómo nos nacen arrugas en la frente
y nos volvemos más serios,
pero siempre por siempre
nos persigue la risa
amarrada también a los talones
y sabemos tirarnos una buena carcajada
y ser felices en la noche más honda y más cerrada,
porque estamos contruidos de una gran esperanza,
de un gran optimismo que nos lleva alcanzados
y andamos la victoria colgándonos del cuello,
sonando su cencerro cada vez más sonoro
y sabemos que nada puede pasar que nos detenga;
porque somos semilla y habitación de una sonrisa
íntima
que explotará
ya pronto
en las caras
de todos.⁵⁰⁵

⁵⁰⁵ Danielle Raquidél, “Lirismo de la esperanza y de la eternidad en *Los caminos de la estrella polar* de Michéle Najlis”, *Visiones y revisiones de la Literatura Centroamericana*, p. 208.

La semilla simboliza la pervivencia, la riqueza del legado pero también la promesa; ambas atesoran los ideales revolucionarios, a pesar del dolor y la muerte, tal y como podemos leer en los siguientes versos de José Coronel Urtecho, pertenecientes al “Epitafio para la tumba de Adolfo Báez Bona”:

¡Creyeron que te mataron con una orden de fuego!
Creyeron que te enterraban
y lo que hacían era enterrar una semilla.⁵⁰⁶

A partir de estos apuntes podemos entonces entender mejor la afirmación del nicaragüense José Emilio Banderas para quien “Uno de los aportes más importantes en la formación y la emergencia de nuestras nacionalidades, o en el invento de nuestros países, es la literatura, novela y poesía.”⁵⁰⁷

Esta evolución, que tiene su punto de partida en la vanguardia, luego florece con una cierta continuidad, gestándose así lo que José Coronel Urtecho y Ernesto Cardenal han denominado poesía exteriorista⁵⁰⁸, que podemos considerar como la escuela o la corriente de mayor peso en la Nicaragua de la segunda mitad del siglo XX, frente a otras tentativas como la propuesta de la llamada generación traicionada, inspirada en la generación *beatnik* norteamericana de los años cincuenta, cuyos miembros se proclamaron nihilistas y ciudadanos del planeta, mostrando un desarraigo definitivo con respecto a la realidad nacional.

⁵⁰⁶ José Coronel Urtecho, “Epitafio para la tumba de Adolfo Báez Bona”, Francisco Fernández Asís, ed., *Poesía política nicaragüense*, Managua: Ministerio de Cultura, 1986, p. 105.

⁵⁰⁷ Citado por Pablo Antonio Cuadra, “La épica humilde de un mar dulce”, *El Pez y la Serpiente*, Invierno 14 (1974), Managua, p. 7.

⁵⁰⁸ Ernesto Cardenal, *Flor y Canto*, p. 9.

El exteriorismo va tomando forma y definiendo sus características a lo largo de varias generaciones literarias después de la generación de vanguardia: la generación de la postvanguardia y en la década de los sesenta el “Frente Ventana”, muy implicado en el cuestionamiento de los valores tradicionales, pero igualmente con los “Bandoleros” en Granada o el “Grupo M” de Managua.

Para dar cuenta de su evolución, bien merece la pena incluir la definición que da en la década de los cincuenta el gran Pablo Antonio Cuadra y la planteada por Ernesto Cardenal en su antología *Poesía nicaragüense* en 1975, cuando él y Coronel Urtecho ya habían empezado a referirse a esta nueva poesía como exteriorista. Dicen los versos de Cuadra:

Volver es necesario
a la fuente del canto:
encontrar la poesía de las cosas corrientes,
cantar como cualquiera
con el tono ordinario
que se usa en el amor,
que sonría la juana cocinera
o que llore abatida si es un verso de llanto
y que el canto no extrañe a la luz del comal;
que lo pueda en su trabajo decir al jornalero,
que lo cante el guitarrero
y luego lo repita el vaquero en el corral.⁵⁰⁹

Ernesto Cardenal define así ésta ya no tan nueva poesía que pronto se convirtió en corriente imperante:

El exteriorismo es la poesía creada con las imágenes del mundo exterior, el mundo que vemos y palpamos, y que es por lo general, el mundo específico de la poesía. El exteriorismo es la poesía objetiva:

⁵⁰⁹ Jorge Eduardo Arellano, “El movimiento nicaragüense de vanguardia”, p. 87.

narrativa y anecdótica, hecha con los elementos de la vida real y con cosas concretas, con nombres propios y detalles precisos y datos exactos y cifras y hechos y dichos. En fin, es la poesía impura.⁵¹⁰

Se trata de una poesía que Cardenal considera muy antigua y que no sólo encuentra en la obra de Rubén Darío, concretamente en la “Epístola a la señora de Lugones”⁵¹¹, sino según el escritor está igualmente presente en Homero o en la *Biblia*. Para Cardenal la poesía exteriorista es la única capaz de captar la realidad hispanoamericana. Una afirmación que tal y como explica Selenia Millares resulta algo categórica y que le ha valido al autor de *Canto cósmico*, alguna que otra crítica⁵¹². Como ya se ha señalado anteriormente, la poesía exteriorista convive en el panorama de la poesía hispanoamericana con una tendencia irrealista y otra trascendentalista, más concretamente dentro de la llamada poesía conversacional⁵¹³.

Paralelamente y a medida que iban delineando su esencia, el sentimiento antiimperialista contra los Estados Unidos fue creciendo. Su continuo intervencionismo era para los nicaragüenses totalmente injustificado. Éste alcanzó sus cotas más altas con la presencia norteamericana en la guerra que precedió la ascensión de Somoza al poder, y durante las operaciones contrarrevolucionarias que promovieron, entre otros, el presidente Ronald Reagan, para asegurar el fracaso del proyecto revolucionario llevado a cabo por el Frente Sandinista para la Liberación Nacional (FSLN).

1.2. Contornos de la insurrección

⁵¹⁰ Ernesto Cardenal, *Poesía nicaragüense*, p. VIII.

⁵¹¹ Ernesto Cardenal, *Flor y canto*, p. 11.

⁵¹² Selenia Millares, “VII. Conjetura, testimonio y transcendencia. El irrealismo poético”, *Historia de la literatura hispanoamericana*, p. 265.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 246.

Según Jorge Eduardo Arellano, autor de *Panorama de la literatura nicaragüense*, a partir de los años setenta la evolución del verbo poético no sufre grandes cambios. Esta afirmación es cierta si tenemos en cuenta que el exteriorismo continúa en ascenso y no hace sino consolidar su legado, pero por otro lado resulta una afirmación algo categórica, ya que es en esta década en la que cabe situar la irrupción masiva, también como voz colectiva de la escritura poética de la mujer que como ya se ha señalado, experimenta en tierra nicaragüense un florecimiento único y sin precedentes. Un dato significativo es la publicación en 1967 de la obra *Breve antología de la nueva poesía femenina nicaragüense* de Luis Rocha⁵¹⁴.

Si bien es cierto que “el movimiento de vanguardia dio un paso firme en el desarrollo de la nacionalidad nicaragüense”, según explica Arellano, que continúa en las generaciones posteriores en el marco de la llamada poesía exteriorista, la aportación de las mujeres es capital en este sentido. Arellano lejos de darle la importancia que requiere en su *Panorama*, le dedica apenas tres párrafos al final del mismo.

Una relevancia ganada por un sinfín de méritos, y más en tiempos de la revolución sandinista, en los que el anonimato, la clandestinidad y la unión por la ilusión de un mundo más justo y más libre, encuentran en los versos escritos por mujeres un canto a la cotidianidad, correlato de un día a día lleno de incertidumbre y pasiones. Afirma Gioconda Belli: “Estábamos creando un mundo mejor. Y ese sentido de creatividad colectiva imbuía a la vida de

⁵¹⁴ Daisy Zamora, *La mujer nicaragüense*, p. 34.

belleza, ética, heroísmo. Fue todo lo que alimentó mis novelas y mis poesías. Era multitudinaria.”⁵¹⁵

Por ello, su escritura además de transgredir para cuestionar, erosionar y redefinir, se erige como alternativa a una sociedad patriarcal que vivió subyugada a una dictadura que lejos de ser promesa de progreso —cuna del florecer artístico y de la conciencia nacional como creyeron los vanguardistas en un primer momento que dieron su apoyo al dictador Somoza— fue una soga de casi medio siglo.

El sueño de las mujeres sandinistas y su labor fueron decisivos entonces: querían cambiar la historia de su país y también la sociedad en aras de continuar el impulso inicial de la revolución, cuyo papel proporcionó ideas, ilusión y equilibrio. Desafortunadamente, tal y como narran Michèle Najlis, Daisy Zamora o la misma Gioconda Belli⁵¹⁶, la cúpula del FSLN, pronto les cerró las puertas y se negó a abrir el programa del partido a cambios políticos a favor del fin del patriarcado que había reinado en Nicaragua hasta la fecha⁵¹⁷.

⁵¹⁵ Maragaret Randall, *Las hijas de Sandino Una historia abierta*, Managua: Anama Ediciones Centroamericanas, 1999, p. 258.

⁵¹⁶ Margaret Randall las entrevista en su obra *Las hijas de Sandino* junto con otras mujeres relevantes en la historia de la revolución sandinista. Gioconda Belli es muy tajante en sus juicios y afirma:

yo siento que hemos perdido la revolución por una forma de machismo político. Nuestros hombres se sentían poderosos, y se pararon frente al mundo como gorilas golpeándose el pecho. El orgullo por lo que habían sido capaces de hacer, la guerra que habían ganado, eso era lo más importante para ellos. Se sentían poderosos, invencibles. Y la vida cotidiana, los problemas comunes de la gente común —incluyendo la situación de las mujeres— simplemente no les interesaban.

Ibid, pp. 261-262.

⁵¹⁷ Según Daisy Zamora, desde que el FSLN perdió las elecciones, todo, ya fuera mucho o poco, lo que se consiguió a favor de la mujer durante las legislaturas sandinistas, se está perdiendo: “La pérdida del gobierno de la revolución significa la pérdida de la

Carmen Alemany señala habla así de su la contribución de este grupo de poetas:

Estas mujeres poetas, bajo el liderazgo implícito de Michele Nájlis —quien apuntó ya en 1969 que «Amar es combatir»—, intentaron crear un tipo de poesía que se construía a partir de la experiencia de lo sensual o de lo sexual; un espacio íntimo que será compartido con otros de índole más política y testimonial.⁵¹⁸

Un espacio compartido que todas ellas siguen reivindicando hoy, a pesar de que tras la revolución sintieran como el cambio para las mujeres parecía imposible o al menos se ralentizaba por una sociedad que continuaba siendo tremendamente patriarcal. Pero ahí está la historia, lo que fue y es queda en su verbo hoy; ya sea desde el exilio o en el seno de la patria, éste rehúye ser silenciado. Su aportación a la historia de la literatura dentro del exteriorismo, tal y como constata Ernesto Cardenal, es innegable hoy, como también lo es la necesidad de releerla e inevitablemente compartir las muertes de amigos, familiares y las mordazas sexistas que buscan ser disueltas en un cuerpo —el cuerpo textual y el físico se funden simbólicamente en uno solo para ser espacio y palabra dados a la patria y al mundo— que canta a la esperanza y aspira a la reinstauración de una unidad a través de la naturaleza y las raíces de su mestizaje⁵¹⁹:

educación pública, de una cierta mística, de toda una juventud y de manera especial a muchachas jóvenes.”; *ibid*, p. 181.

⁵¹⁸ Carmen Alemany, “Feminismo, amor, mitología, revolución, cosmología y naturaleza en la poesía de Gioconda Belli”, *Residencia en la poesía: poetas latinoamericanos del siglo XX*, pról. José Rovira, Murcia: Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti, Cuadernos de América sin nombre, p. 265.

⁵¹⁹ Una reciente tradición que encontramos en la obra de Pablo Antonio Cuadra, como por ejemplo en *El Jaguar y la Luna*, y en particular en al “Código de abril”, obra en la que tal y como afirma Claire Pailler, “en un mismo arquetipo se juntan los mitos

En la medida en que el proceso revolucionario avanza y surgen nuevos retos y dificultades, las poetas nicaragüenses tratamos de conciliar la poesía y la historia y el acto y el verbo, para hacer de la poesía un pan común; acaso el verdadero pan, elaborado con un trabajo creador.⁵²⁰

Esta reflexión de Daisy Zamora podemos matizarla con la siguiente observación de Claire Pailler que también se refiere a la poeta:

La novedad reside, pues, en las reacciones suscitadas por el nuevo convivir, en un nuevo contexto histórico-social: el de la integración y participación masiva de la mujer en la vida pública, hasta en puestos de responsabilidad. La mujer militante, comprometida, cobra nueva dimensión y hasta nuevos motivos de seducción.⁵²¹

indígenas precolombinos y las andanzas de los paladines occidentales, los héroes y los actores anónimos de la historia contemporánea”:

Este es el linaje de Abril, hijo de Marzo, el Guerrillero
hijo de Sandino y de Blanca, de Yaklí, de las Segovias
a quien engendró Andrés Castro, hijo de Septiembre
a quien engendró Amadís, el Caballero
a quien engendró Cifar, el Navegante.
y por generación de mujer Abril desciende de Citlalli:
la del cesto de flores
—de la Casa del Rey o Casa de la Estrella—
a quien engendró Topiltzin,
a quien engendró Quetzacoatl,
a quien engendró Ehecatl, el Viento,
—“el Encendido”— en cuya antorcha
arden el deleite y la muerte.

En Claire Pailler, “Poesía nicaragüense contemporánea”, p. 23.

⁵²⁰ Daisy Zamora, *La mujer nicaragüense*, pp. 56-57.

⁵²¹ Claire Pailler, “La mujer de la nueva Nicaragua: imágenes en la poesía de los talleres populares”, *Mitos primordiales y poesía fundadora en América Central*, p. 53.

Tal y como afirma Pablo Antonio Cuadra, Nicaragua era y todavía es una “Patria invadida que necesitaba afirmarse pronunciando su nacionalidad. Nuestra poesía nicaragüense nace pues, respondiendo a dos retos: el de la adversidad y el del silencio”. Qué mejor que los versos escritos por Rosario Murillo, Gioconda Belli o Daisy Zamora para contribuir al canto a la patria, en este fundar designándola. Ellas que durante tanto tiempo han vivido amordazadas y escondidas con el único derecho de poder mirar, siempre desde el margen, tan cercanas a las pequeñas cosas y a los misterios de la imaginación como medio de entretenimiento y evasión, son liminaridad necesaria para la regeneración de la identidad y voz de lo elemental:

La verdad ya es verdad
la mentira mentira
la Patria Patria
y Nicaragua Nicaragua.
La libertad por primera vez es libertad.
Ya las palabras pronto serán ellas mismas
ya pronto serán lo mismo las cosas y las
palabras
pronto será la misma cosa la palabra y la cosa
como serán lo mismo las palabras y las obras.⁵²²

⁵²² José Coronel Urtecho, “No volverá el pasado”, *De la insurrección a la resurrección*, p. 63.

2. GIOCONDA BELLI Y LA INSURRECCIÓN DE EROS COMO CANTO CÓSMICO

2.1. *Emplazamientos discursivos y génesis del canto cósmico*

“El nombre de Gioconda significa llena de gozo. Mi concepción de la vida es que el gozo es unidimensional”, explica la escritora nicaragüense Gioconda Belli⁵²³. Su poesía así lo demuestra. En ella desgrana la vida llevada por un río de pasiones innumerables que aspiran al reencuentro con lo primigenio:

Soy llena de gozo,
llena de vida,
cargada de energías
como un animal joven y contento.
Imantada mi sangre con la naturaleza,
sintiendo la llamada del monte
para correr como venado desenfrenadamente,
sobando el aire,
o andar desnuda por las cañadas
untada de grama y flores machacadas
o de lodo,
que Dios y el Hombre me permitieran volver
a mi estado primitivo,
al salvajismo delicioso y puro,
sin malicia,
al barro, a la costilla,
al amor de la hoja de parra, del cuero,
del cordero al tuto,
al instinto.⁵²⁴

⁵²³ Consuelo Miranda Albónico, “Gioconda Belli: *El ojo de la mujer*”, p. 88.

⁵²⁴ Gioconda Belli, “Soy llena de gozo”, *Amor insurrecto, Poesía reunida*, México: Editorial Diana, 1984, p.12.

El poema se convierte en un canto a las raíces y en camino transitable y necesariamente transitado en el que esa crónica del génesis es espacio y piel recreados, a través de las geografías simbólicas en las que la naturaleza se impone como *locus amoenus* y fuente esencial de vida, a menudo amenazada por la mano del hombre que habita las ciudades: “Crecen abismos sobre la ciudad. / La falla del hombre hendida por la indiferencia / se acrecienta.”⁵²⁵

Al igual que en el “Coloquio de los centauros” *dariano*⁵²⁶, Belli se erige en su poesía como “centauro omnipotente”⁵²⁷ que ha sufrido una metamorfosis para recuperar el canto de la naturaleza, fuente de vida y lo exhala a través de su aliento de demiurgo en su extensa producción poética, que instaaura el imperio triunfal de Eros porque “Nadie que ama muere jamás”⁵²⁸.

Se trata de la conquista de una inocencia que permita superar la división entre el cuerpo y el alma y que no quiere sino tender un

⁵²⁵ Gioconda Belli, “Retrato de ciudad”, *Mi íntima multitud*, Madrid: Editorial Visor, 2003, p. 66.

⁵²⁶ Rubén Darío, “Coloquio de los centauros”, en José Olivio Jiménez, ed., *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*, Madrid: Editorial Hiperión, 1994, pp. 189-198.

⁵²⁷ “Eva advierte sobre las manzanas”, *Truenos y arcoiris*, *Poesía reunida*, p. 105. Nótese que aunque en el presente trabajo se cita la obra de *Poesía reunida* publicada por Diana, México en 1989, nombro a continuación las primeras ediciones de las obras que incluye *Poesía reunida: Sobre la grama*, Premio Mariano Fiallos Gil (Managua: INDESA, 1974), *Línea de fuego*, Premio Casa de las Américas (La Habana: Casa de las Américas, 1978), *Truenos y arcoiris* (Managua: Nueva Nicaragua, 1982) y *Amor insurrecto* (Managua: Nueva Nicaragua: 1985) y de *De la costilla de Eva* (Managua: Nicaragua, 1986).

Asimismo, he podido averiguar que *El ojo de la mujer* es igualmente publicado además de por Visor, edición que aquí se ha citado en Managua Editorial Vanguardia, 1991. Finalmente, llegaron *Apogeo* (Madrid, Visor: 1998), *Mi íntima multitud* (Madrid, Visor: 2003), Premio Internacional de Poesía Generación del 27 y *Fuego soy apartado y espada puesta lejos* (Madrid Visor: 2006) con el que igualmente obtuvo el Premio Internacional de Poesía Ciudad Melilla.

⁵²⁸ Gioconda Belli, *La mujer habitada*, p. 458.

punto entre lo privado y lo público, entre el hombre y el cosmos. Por ello, Belli se proclama “animal joven y contento”, cercana “al salvajismo delicioso y puro / sin malicia”; pero también obrera del amor, “madre de niños rotos”, “siempre pensando en el grito solo de su carne / que es un grito más en ese griterío de pueblo / que la llama” en el poema “La madre”⁵²⁹; y “centauro omnipotente”, que convertido en poeta, es destinada a dibujar los estigmas que han colonizado su piel y su cuerpo con el fin de recorrer los paisajes de la historia. Al hacerlo quiere vencer en última instancia, las barreras de una indecibilidad que cree superable en tanto que considera a la poesía como un agente activo:

Mi sangre acarrea letras
dentro de mi cuerpo.

Ando una sensación extraña
en la cabeza,
una sensación de olas reventando,
de presa contenida
de túnel de viento.⁵³⁰

Belli vive para sobar “el aire”, como “túnel de viento”. En su vuelo se rebela y se desvela. Su caricia es palabra que nace de su cuerpo. Así relata la escritora su entrada en la poesía:

Escribí entonces poseída por una urgencia que guardaba quizás desde mi infancia llena de libros en la casa de mis padres. Escribí de mis ganas de correr desnuda por las selvas sagradas, de los saltos de la imaginación sobre las gruesas lianas de Venus, escribí sobre el taller de seres humanos hundido en las profundidades de la mujer.⁵³¹

⁵²⁹ Gioconda Belli, “La madre”, *Línea de fuego, Poesía reunida*, p. 46.

⁵³⁰ Gioconda Belli, “Mi sangre”, *El ojo de la mujer*, p. 74.

⁵³¹ Gioconda Belli, “Países del erotismo”, *La Estafeta del Viento*, p. 14.

Belli se erige en estas líneas como una intrépida amazona que impulsada por una fuerza irrefrenable escribe. Por ello es un sujeto poético esencialmente en tránsito. La poesía a la que ella define como “un latido del corazón fuera del corazón”⁵³², le permite narrar y narrarse en una búsqueda que culmina en un canto prolongado en un tiempo cíclico más allá de la vida. Eros se impone de esta manera a Tánatos esencialmente, pero igualmente a Cronos, en una piel que se convierte en amante incondicional de su Nicaragua natal. Su naturaleza es fuente de vida y *locus* en el que renacer cotidianamente y descubrir los misterios ancestrales:

Desde esta desvencijada,
golpeada estructura,
he de renacer
fuerte como los ceibos,
hermosa como la tempestad
—que no se arredra ante las puertas cerradas—
para golpear las palabras el mundo
con mi cuerpo convertido en arcilla,
moldeado ya,
indeclinable ante las malas miradas,
pero tierno para las lagunas y las lunas
y la rima y el verso
y la sonrisa de mis hijos.⁵³³

La mujer pasa de ser objeto de deseo a desear. Pasa de ser objeto a reafirmarse en su condición de sujeto poético. Tal y como explica Álvaro Urtecho en su artículo “El humanismo erótico de Gioconda Belli”, el cuerpo femenino habla “desde sus fibras y aberturas, el cuerpo descubierto y redescubierto: la experiencia

⁵³² Gioconda Belli, “Países del erotismo”, *La Estafeta del Viento*, p. 18.

⁵³³ Gioconda Belli, “Poda para crecer”, *Truenos y arcoiris, Poesía Reunida*, p. 108.

erótica como portadora de trascendencia cósmica y resonancia telúrica.”⁵³⁴

Efectivamente, podemos hablar del erotismo cósmico de Gioconda Belli:

¿Qué es el erotismo, con el que se me clasifica y caracteriza, sino la carnalidad de la palabra que hurga en la vida su origen y que transmuta la privacidad de los amantes en espacio de encuentro con los otros y en espejo donde la creación se contempla a sí misma?⁵³⁵

Se trata de un erotismo totalizador, que encarna la esperanza del amor, como vínculo rector, frente a la soledad propia del individualismo posmoderno:

El Big Bang fue el orgasmo primigenio:
Orgasmo de los Dioses amándose en la nada.
Cada vez que te amo repito la génesis universal
protones y neutrones, neutrinos y fotones
saltan de mí encendidos a crear nuevos mundos
centellas y meteoros se cruzan con mis gritos
te amo mientras mis pulmones crean la Vía Láctea de nuevo
y luego es el silencio
velocidad de materia que se dispersa en círculos
tus soles y mis soles se asientan en su espacio
es el frío la grandeza del tiempo
la eternidad el azul y el rojo⁵³⁶.

⁵³⁴ Álvaro Urtecho, “El humanismo erótico de Gioconda Belli”, *Ventana*, 104 (1983).

⁵³⁵ Gioconda Belli, “Países del erotismo”, *La Estafeta del Viento*, p. 16.

⁵³⁶ Gioconda Belli, “Nueva teoría sobre el Big Bang”, *El ojo de la mujer*, p. 242.

2.2. Los paisajes del erotismo: la mujer reencontrada

Los paisajes de Eros son aquellos que surgen de la contemplación previa al acto de la escritura y posterior al nacimiento del verbo poético que Belli traza y que se erige como espacio de celebración gozosa por la vida que la rodea y sobre todo por vivirla como mujer:

El Verbo se hizo carne para mí. Mi carne. Y desde mi ser femenino hablé sobre las fumarolas que encendían mi epidermis, sobre grietas, las grutas y los riscos de mi geografía. Recién iniciada en el conocimiento de poderes antiguos, celebré mi sexo de mujer, mi constitución de tierra capaz de abrirse en cráteres o de parir montañas.⁵³⁷

Belli escribe desde esta afirmación de su “mujeritud”⁵³⁸, que en su caso es reafirmación, siendo por ello su poesía confirmación de que “escribir como mujer es una opción política”, tal y como explicaba Susana Reisz, rasgo distintivo de la escritura *belliana* que también señalan Pilar Moyano o María Jesús Fariña, entre otros⁵³⁹.

La poeta quiere trascender las paredes del cuarto en el que simbólicamente la mujer ha permanecido ajena a la vida exterior; esto es, a la vida pública, siempre forzosamente silenciada por el

⁵³⁷ Gioconda Belli, “Países del erotismo”, *La Estafeta del Viento*, p. 16.

⁵³⁸ *Ibidem*.

⁵³⁹ Véanse Susana Reisz, *Voces sexuadas*, p. 51 y Pilar Moyano, “Primera poesía de Gioconda Belli y écriture féminine de Hélène Cixous: consideraciones retrospectivas sobre la corporeidad del discurso”, *Visiones y revisiones de la Literatura Centroamericana*, p. 177; María Jesús Fariña, “Una mujer con la cabeza llena de palabras. Gioconda Belli: escribir como testiga”, *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, Vigo, VII (2004), Universidad de Vigo, pp. 87; y finalmente, también de María Jesús Fariña, “De puro cuerpo a cuerpo puro. Textualizaciones del deseo en algunas escritoras hispánicas”, *Versants*, Gêneve, 46 (2003), Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses), s/p.

orden patriarcal y predestinada a mantener la vista como única forma de conocimiento, tal y como explica Consuelo Miranda Albónico en su introducción a la entrevista que realizó a la escritora, recién publicada su obra *El ojo de la mujer*⁵⁴⁰.

2.2.1. Rebelarse y desvelarse

Por ello, su escritura es rebeldía pura. Para definirse y desvelarse, como sujeto femenino Belli se rebela. Se rebela frente al orden patriarcal y machista, especialmente rígido en la Nicaragua pre y posrevolucionaria, a pesar de la importancia de las mujeres en la revolución sandinista, en cuyas filas la escritora jugó un papel clave, como miembro del FSLN: primero como combatiente y más tarde ocupando cargos políticos relevantes durante el gobierno sandinista. “Yo veo a las mujeres jugando un rol importante en esta lucha por ver al interior de nuestras sociedades, lo cual significa ver muy adentro de nuestra humanidad“ explica Belli en una entrevista con Margaret Randall⁵⁴¹ y que bien se puede completar con otra de sus declaraciones: “La mujer se encarga de los sentimientos, de lo privado y a la vez transforma lo público”; se trata de “trascender lo que uno tiene y asumir lo otro.”⁵⁴²

Pero tal y como constata la propia escritora, la sociedad no ha permitido a la mujer acceder desde el ámbito de lo privado al de lo público. Para ello es necesario descubrirse, deshacerse del velo que separa simbólicamente la ventana del cuarto del mundo exterior y pasar de ser la que observa y la observada, a liberar su fuerza vital: “Para mí lo erótico es reconocerse como mujer, ese poder vital con lo natural, con la tierra. Esa reintegración es la lucha por

⁵⁴⁰ Consuelo Miranda Albónico, “Gioconda Belli: *El ojo de la mujer*”, p. 85.

⁵⁴¹ Margaret Randall, *Las hijas de Sandino*, p. 259.

⁵⁴² Consuelo Miranda Albónico, “Gioconda Belli: *El ojo de la mujer*”, p. 86.

concebirse como alma y cuerpo, sin separaciones. Integrar lo femenino y lo masculino.”⁵⁴³

Un poder que empieza por el reencuentro con el cuerpo y sus geografías que se extienden a las ceremonias de lo cotidiano y que la autora lleva a cabo a través de diversas vías. Una de ellas es el encuentro con el amado:

No te imaginás cómo me gusta
sentirme Eva nombrándote mi mundo
y ver que me ves con esa expresión curiosa
como pidiéndome la llave
y, a la misma vez, retrayéndote en la cordura,
atando con complicadas conexiones
lo que nos está haciendo cosquillas
para que salgamos de los escritorios y los teléfonos
olvidemos los distintos planetas que habitamos
y salgamos volando por la ventana
desnudos como ángeles traviesos
para abrir los laberintos de rosas de la vida
apagar las máquinas irracionales de la muerte
y llegar al centro del sol,
al centro de la deliciosa locura
donde un beso
contiene
toda la sabiduría del Universo indescifrable.⁵⁴⁴

La poeta se erige en estos versos como Eva insurrecta que se rebela al silencio impuesto y le arrebató al Dios del *Génesis* su poder demiúrgico para ser ella ahora creadora. Se trata de una doble subversión: la primera frente al Dios del *Antiguo Testamento* y la segunda frente al hombre, ahora compañero, en tanto que reivindica su igualdad con el fin de mostrarle otro mundo, lejos de los

⁵⁴³ Consuelo Miranda Albónico, “Gioconda Belli: *El ojo de la mujer*”, p. 86.

⁵⁴⁴ Gioconda Belli, “Alucinación”, *De la costilla de Eva, Poesía reunida*, pp. 171-172.

“escritorios y teléfonos” y ajeno a las “irracionales máquinas de la muerte”. Frente a la sociedad patriarcal y falocéntrica, Belli exalta su poder femenino, capaz de rehumanizar pero igualmente de mitificar, de suspender en el sabor y las “cosquillas” de la inocencia primigenia a su compañero varón, de devolverlo a ese “orgasmo primigenio”⁵⁴⁵ en el que “un beso / contiene toda la sabiduría del Universo indescifrable”⁵⁴⁶ y la soledad es dispersada por el secreto revelado del misterio cósmico.

2.2.2. La transgresión como tradición instaurada y el advenimiento de la doble revolución

Tal y como afirma Cristina Piña: “Nominar, poner nombre, implica la subversión respecto de los modelos impuestos y la posibilidad de acceder a nuevos ordenadores de sentido”⁵⁴⁷. Pero nombrar es igualmente crear. Así ejerce el dios cristiano su labor como demiurgo en el *Génesis*. Una subversión que se extiende a toda la obra poética *belliana* para finalmente, tras la década de los ochenta, instaurarse como tradición particularmente, en el marco de la escritura de mujeres y convertirse en transgresión asumida, en tradición, al igual que sucediera en la vanguardia con la ruptura.

Como ya se ha explicado, Gioconda Belli nació en el seno de una familia perteneciente a la clase alta de Managua, por lo que los círculos en los que en un principio se movió, hasta que entró en la política colaborando clandestinamente con el FSLN durante la dictadura de Somoza, se trataba de un ambiente conservador. Tal y como explica la propia Belli, la poesía y la conspiración entraron en

⁵⁴⁵ Gioconda Belli, “Nueva teoría sobre el Big Bang”, *El ojo de la mujer*, p. 242.

⁵⁴⁶ Gioconda Belli, “Alucionación”, *De la costilla de Eva, Poesía reunida*, pp. 171-172.

⁵⁴⁷ Cecilia Secreto, “Herencias femeninas: nominalización del malestar”, *Mujeres que escriben sobre mujeres que escriben*, p. 167.

su vida al mismo tiempo: “No sé en qué orden sucedieron las cosas. Si fue primero la poesía o la conspiración. En mi memoria de ese tiempo las imágenes son luminosas y todas en primer plano”⁵⁴⁸; por lo que la publicación de sus primeros poemas en *La Prensa Literaria* y en la revista universitaria *Taller* causaron un gran revuelo en aquella época en su entorno, especialmente entre las mujeres, que se sintieron amenazadas por su poesía:

Que una mujer celebrara su sexo no era común en 1970. Mi lenguaje subvertía el orden de las cosas. De objeto la mujer pasaba a sujeto. En los poemas yo nombraba mi sexualidad, me apropiaba de ella, la ejercía con gozo y pleno derecho. Los poemas no eran explícitos, mucho menos pornográficos, pero celebraban mis plenos poderes de mujer. En eso residía el escándalo. Mi esposo me anunció que no quería que volviera a publicar ningún poema si antes él no lo leía y censuraba. Nunca se lo permitiría, le dije. Prefería no volver a publicar jamás. Afortunadamente los monstruos sagrados de la literatura nicaragüense salieron en mi defensa. [...] La polémica no me detendría. Al contrario. La reacción de lo más conservador de la sociedad me hizo percatarme de que, sin proponérmelo, había encontrado otra vía para la subversión.⁵⁴⁹

Una subversión que se completa por tanto con el plano político igualmente, muy presente en su escritura poética. En este sentido, el feminismo de Belli es el propio de la mujer latinoamericana, tal y como explica Yadira Calvo⁵⁵⁰, necesario en una sociedad tremendamente rígida y patriarcal. Belli al igual que otras de sus compatriotas como Rosario Murillo o Daisy Zamora,

⁵⁴⁸ Gioconda Belli, *El país bajo mi piel*, p. 62. Una idea que explica igualmente en el transcurso de su entrevista con Margaret Randall: “De hecho la poesía y la política entraron en mi vida al mismo tiempo; la poesía, la política y la conciencia de mi poder femenino.”; en Margaret Randall, *Las hijas de Sandino*, p. 244.

⁵⁴⁹ Gioconda Belli, *El país bajo mi piel*, p. 68.

⁵⁵⁰ Yadira Calvo, *A la mujer por la palabra*, p. 69.

aspira a un proyecto integrador como ya hemos visto, en el que lo masculino y lo femenino sean complementarios. Una visión a la que se adscribe igualmente la propuesta de la costarricense Ana Istarú.

No obstante, el proceso en tierra nicaragüense presenta una serie de peculiaridades que facilitan la proliferación de un gran número de escritoras y poetas en particular, que producen bajo los efectos del fervor revolucionario, que invadía ya las tierras nicaragüenses en esa época y se erigía como promesa de un cambio posible. Esta realidad contrasta con las dictaduras que asolaban Hispanoamérica en aquella época, o los primeros síntomas de desilusión por parte de algunos sectores de la sociedad cubana, una vez pasada la euforia inicial tras la subida de Fidel Castro al poder. Pero también con el caso costarricense dentro del Istmo, que disfrutaba entonces de una república democrática sobre la que las alas del imperio del norte iban prolongando cada vez más su sombra. Por eso Ana Istarú ha definido a Costa Rica como “Un país que está en el sueño”⁵⁵¹.

La revolución dio a la mujer un lugar en la historia y creó el mito de una promesa desde la que Belli en sus últimos poemarios —*Apogeo*⁵⁵² y en particular, *Mi íntima multitud*— se mira, para recordar lo que un día fue promesa para mantener la esperanza:

Recuerdo la pasión.
El tiempo cuando lo prohibido o lo imposible
me tentaba.
Cuando saltaba sin red
o entraba a las jaulas de las panteras
pensando en domar la vida

⁵⁵¹ Ana Istarú, “Este país está en el sueño”, *La muerte y otros efímeros agravios*, p. 39.

⁵⁵² Gioconda Belli, *Apogeo*.

o darle un nuevo curso a la historia.⁵⁵³

Estas confesiones contrastan con la euforia proyectada en “Patria libre: 19 de julio de 1979”, fecha en la que Nicaragua se convierte tras la victoria de la revolución, en patria de la esperanza y del sueño posible, tierra de gestas y canto puro a la libertad. Hombres y mujeres, historia y nación constituyen un solo mosaico lleno de luz, y recuerdan a los héroes que murieron en la empresa:

y en medio del bullicio de este día tan azul,
montada en el camión,
pasando entre las calles, en medio de caras hermosas
de mi gente,
quisiera que me nacieran brazos para abrazarlos a todos
y decirles a todos que les quiero,
que la sangre nos ha hermanado con su vínculo doloroso,
que estamos juntos para aprender a hablar de nuevo,
a caminar de nuevo;
y en esta borrachera de libertad
que invade las calles, mece los árboles,
sopla el humo de los incendios
que nos acompañen
tranquilos
felices
siempre vivos
nuestros muertos.⁵⁵⁴

Por lo tanto, se puede decir que existe una dualidad en la escritura *belliana* común, por ejemplo, a la de otras escritoras de su generación como es el caso de Rosario Murillo. Se trata de la conciencia agónica de la dualidad de “ser político” y “ser

⁵⁵³ Gioconda Belli, “Preguntas”, *Mi íntima multitud*, p. 48.

⁵⁵⁴ Gioconda Belli, “Patria libre: 19 de julio de 1979”, *Truenos y arcoiris, Poesía reunida*, pp. 78-79.

poético”⁵⁵⁵, que se despliega en forma de una dialéctica que recorre todos los planos de su escritura: la del yo y el nosotros, que se insertan en un fluir que se erige esencialmente como subversivo y transgresor. De la necesaria solidaridad como valor vital que la autora proclamara en *Truenos y arcoiris* —“la solidaridad / es la ternura de los pueblos”⁵⁵⁶—, a la definitiva confirmación de su ser “uno de todos”⁵⁵⁷, como bien decía Mariana Sansón, en su “Poema de encuentro” incluido en *Apogeo*: “La esencia de ser es multitudinaria / y en su multiplicidad / contiene mi nombre.”⁵⁵⁸

Si bien es cierto que en mi opinión la mencionada dialéctica es casi una constante en su poesía, según la propia autora, la narrativa es el espacio en el que se centra en su plasmación conscientemente: “La poesía es un mundo muy intimista, muy personal, pero me interesaban procesos sociales y aspectos más colectivos con temas de mayor trascendencia. La novela significó el abordar aspectos muy centrales para mí.”⁵⁵⁹

⁵⁵⁵ Sonia Riquelme, “Voz femenina = Voz poética = Voz política en la literatura nicaragüense de la década de 1980-1990”, *La Literatura Centroamericana. Visiones y revisiones*, p. 152.

⁵⁵⁶ Gioconda Belli, “Ternura de los pueblos”, *Truenos y arcoiris, Poesía reunida*, p. 74.

⁵⁵⁷ Mariana Sansón, “Todos somos”, *Flor y Canto*, p. 153.

⁵⁵⁸ Gioconda Belli, “Poema del encuentro”, *Apogeo*, p. 60.

⁵⁵⁹ Consuelo Miranda Albónico, “Gioconda Belli: *El ojo de la mujer*”, p. 87. Gioconda Belli comenzó su carrera como poeta y tiempo después empezó a cultivar el género de la narrativa. Fruto de ellos son seis novelas de gran éxito editorial: *La mujer habitada* (Managua: Editorial Vanguardia, 1988) que ha sido traducida a once idiomas, *Sofía de los presagios* (Managua: Editorial Vanguardia, 1993), *Waslala: Memorial del futuro* (Managua: Anamá Ediciones, 1996), sus memorias en *El país bajo mi piel. Memorias de amor y guerra* (Madrid: Plaza & Janés: 2001), *El pergamino de la seducción* (Madrid: Plaza & Janés: 2005) y *El infinito en la palma de la mano* (Barcelona: Editorial Seix Barral: 2008) por el que obtuvo el Premio Biblioteca Breve. Asimismo es autora de un cuento infantil: *La historia de la creación de las mariposas*, Barcelona: Círculo de Lectores, 1995. La edición más antigua de la que tengo constancia de *Sofía*

Es por tanto en sus novelas en donde estos acontecimientos sociales y procesos colectivos quedan abordados de una forma más integral. No obstante, la politización de su escritura poética es igualmente total para Daisy Zamora, entre otros. Zamora habla de una “politización plena del cuerpo que se ha convertido en una erotización de la política”, por lo que “Eros ha devenido en insurrección”⁵⁶⁰. En Belli “Un texto es cuerpo, es habla, es posición” y como tal, cuando éste se lee inserto en el sistema dominante, tal y como explicaba Susana Reisz⁵⁶¹ erosiona y desborda dicho sistema.

Por ello, en la poesía de Gioconda Belli aunque encuentro las tres fases señaladas por Showalter⁵⁶² es la segunda, llamada por ella feminista —esto es, la que cuestiona, bordea y tacha con descaro para volver a nombrar— la que predomina en la producción poética de la escritora. Así sucede en *Amor insurrecto*, *Línea de fuego*, *Truenos y arcoiris*, *Sobre la grama* y en algunas de las composiciones nuevas que contiene su antología *El ojo de la mujer*.

A partir de entonces, se nota así cómo Eros insurrecto, conocedor de sus dominios, asimila su voz subversiva que se instaaura en el verso en forma de tradición transgresora, para cederle el paso en una natural convivencia a un tono reflexivo. La realidad cotidiana y el paso de los años convierten a la autorreflexividad, propia de un proceso de autoconocimiento, característico de la tercera fase señalada por Showalter, en dinámica dominante. Éste

de los presagios data de 1990. No obstante se ha preferido citar la de 1993 en tanto que se desconocen los datos bibliográficos completos de la obra.

⁵⁶⁰ Daisy Zamora, *La mujer nicaragüense*, p. 50.

⁵⁶¹ Susana Reisz, *Voces sexuadas*, pp. 51-52.

⁵⁶² Elzbieta Sklodowska, *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1060-1985)*, pp. 141-142.

es facilitado por la madurez de la escritora y su nueva vida en su voluntario exilio en tierras norteamericanas.

Aunque ya he expresado mi parecer respecto al uso de etiquetas, rechazo la que propone Showalter, quien se refiere a esta última literatura como genuinamente femenina. Belli se crece ante una nueva vida, que la sitúa más cerca que nunca del ser hispanoamericano, y sobre todo del ser posmoderno más allá de su “mujeritud”. No obstante, en su escritura siempre existe la esperanza y el reinado de Eros. Se podría hablar de una serena erotización de la cotidianidad, que sigue siendo invadida por un halo mítico y legendario capaz de devolver la esperanza. Encontramos una Gioconda Belli más universal, más cercana y más confidente, que se reafirma en su papel de madre de familia y madre de un país que añora, amante esposa, heroína indiscutible, pero por encima de todo y sobre todo, escritora de una poesía cada vez más conversacional que ofrece su piel como territorio habitable y habitado por una íntima multitud que somos todos:

Viajera en pos de lo profundo e ignoto
mujer con el alma agujereada por los colibríes
desecho la memoria del desván donde guardé escudos y
encantamientos
para proteger esta piel vulnerable al rasguño
y abrazo vociferante y temblando
el huracán, el tornado, la tormenta.

Desde la espesura de mis pulmones
reclamo sin arrepentimientos
la carne viva, las llagas
el ojo sin miedo
de la juventud.⁵⁶³

⁵⁶³ Gioconda Belli, “El alma que no amaina”, *Mi íntima multitud*, p. 104.

2.2.3. Entre la subversión y el estigma

Un retrato que consagra a Gioconda Belli, ahora en la gran urbe norteamericana como heredera de Baudelaire, primer estigmatizado por la ciudad que no se resigna a escribir, a dibujar, a esculpir los estigmas en su piel para mantener la esperanza viva en “Contra toda esperanza”:

Hay cientos de seres pereciendo
mientras otros asisten impávidos a sus agonías
—espectadores en mullidas butacas
pulsando botones—
una sociedad de *voyeurs*
bendice su abundancia.

Poeta dentro de mi soledad. Testiga de este mundo soez,
me arrastro
con mis alas pesadas hacia la cumbre desde donde me lanzaré
como Ícaro, una y otra vez,
porque quizás
porque tal vez
porque no me resigno.⁵⁶⁴

En cualquier caso, más allá del mencionado erotismo de lo cotidiano que encuentra en la familia, en la naturaleza, motivos que se mantienen, el erotismo *belliano* conserva su naturaleza cósmica, ahora amplificada como corresponde a los tiempos posmodernos, a las posibilidades que brinda el espacio cibernético. Al hacerlo, Belli se adelanta y confirma la profecía de Zygmunt Bauman de una inminente modernidad gaseosa⁵⁶⁵, tal y como podemos comprobar

⁵⁶⁴ Gioconda Belli, “Contra toda esperanza”, *Mi íntima multitud*, pp. 33-34.

⁵⁶⁵ Zygmunt Bauman, *Modernidad líquida*, pp. 117-118.

en su poema “Gozos cibernéticos”⁵⁶⁶ o en “La escritora de cara al milenio”:

Pero
¿cómo evitar la seducción de la electricidad, la
superconductividad,
las infinitas circunvalaciones de un microprocesador?
Me tienta el zumbido erótico del espacio cibernético.
La promesa de expansión, el plausible don de la ubicuidad,
la naciente orgía
del conocimiento, el laberinto de infinitas ramificaciones
donde otras mentes
se interconectan con la mía.
Combinarme, compartirme, ser pura energía, calentar con
mi pasión de animal de pelos largos el frío metal de circuitos [...]

Así daré testimonio de la raíz.
Me alzaré hacia nuevos Universos
llevando en los labios el sabor áspero de la Tierra
madre nuestra en medio de electrones,
última placenta insustituible.⁵⁶⁷

Madre universal, la Tierra como un mapa universal, la piel de Belli es portadora del mensaje; un mensaje cósmico que es pasión, estigma que fecundar pero también que curar con valentía y amor, y no con “Sal en la herida” para abrir las calles:

calles se enrollan alrededor en mi cuello.
Boa constrictor. Serpiente emplumada.
Dejé las plumas de colores en esta esquina. Al borde de esta
acera.
Pero mis ojos tienen una manera terca

⁵⁶⁶ Gioconda Belli, “Gozos cibernéticos”, *Mi íntima multitud*, p. 32.

⁵⁶⁷ Gioconda Belli, “La escritora de cara al milenio”, *Mi íntima multitud*, pp. 19-22.

de escudriñar el ruido. Un empecinamiento.
Una obsesión de buscar el atajo
por donde pueda filtrarse un asomo de claridad.⁵⁶⁸

Luz entrevista entre las sombras de la posmodernidad, el verbo insurrecto de Gioconda Belli, se erige desde el margen y lo subversivo, para alumbrar y filtrar “un asomo de claridad”.

Una vez recorridos los pasajes del erotismo encontramos la semblanza de esta “mujer-poeta”⁵⁶⁹, valiente y transgresora, en la que el yo y el nosotros se funden en una historia, en una dinámica que parte de la afirmación de su “mujeritud”, esto es, de asumir su estigma como mujer, para a partir de sus “curvas y pliegues” y sus “suaves hondonadas”⁵⁷⁰ encontrarse en el principio y en el fin del mundo circundante, a través de ese “Amor redondo y definitivo como la curva del mundo”⁵⁷¹ que encuentra su concreción en un deseo de “una liberación integral, donde el hombre está incluido”⁵⁷² en la sociedad del nuevo milenio. Un proyecto al que está encaminada su escritura poética, una escritura de praxis.

A continuación, cabe asomarse a los paisajes del erotismo a fin de poder aprehender la esencia de dicho erotismo cósmico. Se trata igualmente de seguir abordando en el trazo de la arquitectura de su cosmos poético, los contornos de los cuatro estigmas señalados: como mujer, del que ya me he detenido en algunos aspectos, así como en sus dinámicas generales; como centroamericana, como hispanoamericana y finalmente, como ser

⁵⁶⁸ Gioconda Belli, “Retrato de ciudad”, *Mi íntima multitud*, p. 67.

⁵⁶⁹ Consuelo Miranda Albónico, “Gioconda Belli: *El ojo de la mujer*”, p. 88.

⁵⁷⁰ Gioconda Belli, “Y Dios me hizo mujer”, *Sobre la grama, Poesía reunida*, p. 11 y en *El ojo de la mujer*, p. 37.

⁵⁷¹ Gioconda Belli, “Soñando con la lámpara de Aladino”, *El ojo de la mujer*, p. 151.

⁵⁷² Miranda Consuelo Albónico, “Gioconda Belli: *El ojo de la mujer*”, p. 87.

posmoderno, que ya ha quedado cuanto menos esbozado en el presente epígrafe.

2.3. Los paisajes del erotismo como naturalezas del amor

Si en el anterior apartado se ha querido definir la naturaleza del pasaje, en este caso del tránsito discursivo e histórico de Gioconda Belli, en el presente epígrafe me ocuparé de los paisajes, las vistas y las fuerzas ocultas responsables de la praxis cósmica de un universo en permanente movimiento. Por ello se retomarán algunos aspectos y se desarrollarán otros nuevos.

Son dos los ejes temáticos que rigen los poemas de Gioconda Belli: el amor y la naturaleza, que se encuentran a su vez íntimamente ligados. Un ejemplo es el poema “Mi amor es como un río caudaloso”. En él, podemos comprobar cómo la poeta identifica el amor de su pareja con un río que fluye por su tierra nicaragüense y el aroma de la tierra húmeda del campo. El matrimonio entre el agua y la tierra es símbolo de la fecundidad, cualidad que posee en este caso, el sentimiento amoroso que Belli profesa en los siguientes versos:

Mi amor
es como un río caudaloso
chorreándose en el cuerpo de mi hombre.
Mi amor toca tambor y flauta
en las montañas de mi tierra,
dispara con ametralladora
su descarga de besos.
Mi amor es bien contento
aunque —a veces— me haga brotar el llanto
es grande como la esperanza
y el valor de mi pueblo;
tiene olores de finca

huele a tierra mojada y campo.⁵⁷³

Amor y naturaleza se imbrican para configurar un espacio en el que operar esencialmente desde la insurrección más absoluta.

2.3.1. El *vivema* como revelación

No es que su vida sea de suyo poesía —aunque ella a ratos pueda vivirla como tal— sino que trasladada verbalmente al poema resulte serlo. Sus poemas, en realidad, son hechos de *vivemas*, dándole a esa palabra la significación de momentos de vida registrados por un sistema emocional de alta fidelidad, como evidentemente lo es el suyo.⁵⁷⁴

La individualidad a la que se refiere Ernesto Cardenal, en el caso de Gioconda Belli, encuentra su forma en lo que José Coronel Urtecho ha definido como *vivema*.

Belli consigue esta unión entre vida y poesía, a través de la vía de Eros. Es el amor con su fuerza erótica, lo que permite ir más allá de la contemplación del propio sujeto como objeto. Tal y como explica Octavio Paz en *La llama doble*, es “el descubrimiento del otro” y de lo otro, “es la revelación de que sin el otro el uno ya no es el mismo”⁵⁷⁵; amor del amado, amor al hijo, amor solidario,

⁵⁷³ Gioconda Belli, “Mi amor es como un río caudaloso”, *Línea de fuego, Poesía reunida*, p. 56.

⁵⁷⁴ José Coronel Urtecho, “Entrada a la poesía de Gioconda Belli”, en Gioconda Belli, *El ojo de la mujer*, p. 17.

⁵⁷⁵ Octavio Paz, *La llama doble. Amor y erotismo*, Barcelona: Editorial Galaxia Gutenberg, 1997, p. 65. Sonia Mattalía se refiere al encuentro con el otro en los siguientes términos:

el encuentro con el otro señala nuestra incompletud como sujetos, al tiempo que desajusta y ajusta en el lazo imaginario nuestras más arcaicas memorias; encuentro con el otro que actualiza y desactualiza al *infans* que nos contiene en los traumas más recónditos. La experiencia está así ligada a los polos

profundo amor a la naturaleza nicaragüense con el que Belli se identifica: “profundo amor de tiempo enamorado”⁵⁷⁶. La poeta muestra en su escritura “el modo femenino de hacer este sincretismo”. En “Países del erotismo” detalla varios pasos del procedimiento, algunos de los cuales ya han sido a su vez citados en la primera parte del trabajo, en el apartado titulado “5.2. La condición de *estigmata* como posible categoría discursiva”:

A través de un lenguaje con escasa mediación de códigos simbólicos que lo apartan de su terrenalidad, quise comunicar esa fusión implícita, la relación simbiótica que nosotras percibimos y vivimos entre erotismo y amor. Quería hacer patente que, a partir de la relación con nuestro cuerpo, las mujeres hemos desarrollado una especie de emocionalidad orgánica que nos permite una vivencia totalizante entre logos y eros.⁵⁷⁷

Como una equilibrista, Belli llega a situarse en el vértice que separa lo simbólico de lo imaginario, en una expedición que inevitablemente provoca, cuanto menos, una división parcial del sujeto poético:

escindido entre lo imaginario, a través de lo que explora la subjetividad de los deseos reprimidos y lo simbólico social, que supone una exploración del compromiso con el que hacer historia y que requiere de la praxis, el embate y la subversión más urgente.⁵⁷⁸

pasionales del sujeto donde amor, odio, ignorancia, nos enfrentan o enlazan con el otro.

Encontramos esta cita de Mattalía en Sonia Mattalía, “Aún y más allá: mujeres y discursos”, en Sonia Mattalía y Nuria Girona, eds., *Aun y más allá: mujeres y discursos*, València: Editorial Ex-Cultura 2001, p. 17.

⁵⁷⁶ Gioconda Belli, “Profundo amor”, *Apogeo*, p. 53.

⁵⁷⁷ Gioconda Belli, “Países del erotismo”, p. 17.

⁵⁷⁸ Carlos Raúl Narváez, “De la costilla de Eva de Gioconda Belli: poesía, mito e historia” *Alba de América*, San José, 30 / 31 (1998), p. 191.

Al hacerlo, se va fraguando a través de la alteridad, un espacio que quiere ser impulso que aspira a ser pulsión⁵⁷⁹, a desintegrar las barreras, entre el orden simbólico y el orden semántico pre-verbal, así denominado por Kristeva e imaginario para Lacan. Se trata de liberarse, tal y como explica Carlos Raúl Narváez, de las amarras tradicionales⁵⁸⁰ para explorar regiones más íntimas de su cuerpo y su sensualidad, que en última instancia, a través del autoconocimiento, desea cuestionar y aportar una visión regeneradora y plantear su alternativa al sistema patriarcal imperante.

Su emplazamiento discursivo la sitúa en el margen, junto a otros silenciados y oprimidos. Pero su proyecto la hace igualmente merecedora de un lugar en el panorama de la literatura nicaragüense. Belli explora nuevas zonas del lenguaje, cuestiona el sistema simbólico y se acerca al imaginario colectivo y lo hace desde su *mujeritud*, con un talante ciertamente subversivo, que encuentra otro de sus valores en ese magnífico sincretismo que se extiende no sólo a lo erótico-amoroso de la mujer sino igualmente a otros estratos de su cultura: de sus fuentes literarias pero también de su geografía y sus gentes, que consigue universalizar y transformar en *vivemas*. Por eso Carlos Raúl González señala la reafirmación plural que queda materializada en su verbo, a través del cual se rebela y se desvela como “(poeta, pensadora, luchadora, amante,

⁵⁷⁹ La pulsión aparece en Freud como un mecanismo de economía psíquica ligado al goce necesario para aplacar el estado de tensión, idea que encontramos incluida en Sonia Mattalía, *Máscaras suele vestir*, p. 43. Para Gaston Bachelard la pulsión es la llave necesaria y señal inequívoca del *ritmoanálisis*, que rige el poema y su tiempo vertical, en Aldo Trione; Mar García Lozano, trad., *Ensoñación e imaginario. La estética de Gaston Bachelard*, Barcelona: Editorial Tecnos, 1989, p. 56.

⁵⁸⁰ *Ibid.* 193.

madre) en el quehacer histórico, político de la vida nacional nicaragüense.”⁵⁸¹

2.3.2. La presencia de la tradición: transgresión y sincretismo

En el epígrafe anterior se han explicado que las tres fases señaladas por Elaine Showalter conviven en la poesía de Gioconda Belli, pero que era indudablemente la segunda, la predominante en la mayor parte de la obra de la nicaragüense, al menos hasta su producción en la década de los noventa. Ahora bien, la primera de las fases señaladas por Showalter, aquella que se refiere a la presencia y a la asimilación de los modelos patriarcales, aparece desde el principio a modo de sustrato omnipresente, perfectamente asimilado en la escritura *belliana* de dos maneras: bien para ser canibalizado y deconstruido, subvertido o transgredido, bien como parte integrante de ese sincretismo tan valioso que la ha hecho merecedora de un lugar en la historia de la poesía de su país y heredera del exteriorismo.

Un claro ejemplo del primer tipo de escritura es el poema “Pequeñas lecciones de erotismo”, en el que la poeta va narrando el encuentro amoroso, a través de metáforas que se alejan del pudor, para beber en la inocencia y la naturalidad de los procesos vitales de la geografía nicaragüense, una nueva forma de escribir que sacraliza y elementaliza los cuerpos en tránsito cósmico y que culmina con una metafórica muerte, que rápidamente se convierte en naufragio del amante-marino:

⁵⁸¹ Carlos Raúl Narváez, “*De la costilla de Eva* de Gioconda Belli: poesía, mito e historia”, p. 195.

Aspira suspira
muérete un poco
dulce lentamente muérete
agoniza contra la pupila extiende el goce
dobla el mástil hincha las velas
navega dobla hacia Venus
estrella de la mañana
—el mar como un vasto cristal azogado—
duérmete náufrago.⁵⁸²

Un ejemplo del segundo tipo de poemas, es “Nicaragua agua fuego” que comparte con José Coronel Urtecho el estilo conversacional propio de la poesía exteriorista, pero igualmente el predominio claro del sujeto político sobre el sujeto poético, lo que a su vez convierte al poema en gesta anticipada de la victoria sandinista que luego plasma el propio Coronel Urtecho, entre otros, en su poema “No volverá el pasado”. Algunos de los versos del poema de Urtecho ya han sido citados en el presente trabajo. El texto de Belli y el de Coronel trazan de esta manera un diálogo intertextual en el que es el tiempo el que marca la orientación macroestructural de ambas composiciones. Dice Belli en “Nicaragua agua fuego”, con una mezcla de osadía y ternura:

Nicaragua mi amor mi muchachita violada
levantándose componiéndose la falda
caminando detrás del asesino siguiéndolo
montaña abajo montaña arriba
no pasarán dicen los pajaritos
no pasarán dicen los amantes que hacen el amor
que hacen hijos pan que hacen trincheras
entre dientes andamos la rabia y la esperanza
no nos dejan no los dejamos ni a sol ni a sombra

⁵⁸² Gioconda Belli, “Pequeñas lecciones de erotismo”, *El ojo de la mujer*, p. 210.

país chiquitito pero cumplidor
Nicaragua lanza lanzada atrevida chúcará yegua⁵⁸³.

En “No volverá el pasado” Coronel Urtecho, actualiza algunas de los temas que plantea Belli con la misma fuerza y decisión en un tono solemne, tras la victoria de la revolución, y que requieren ser reescritas y redefinidas:

la redefinición de la palabra revolución
la redefinición de la palabra democracia
la redefinición de la palabra sandinista
y la Revolución va a definir lo que es nicaragüense
como el pueblo va a definir lo que es revolución
como ha pasado ya el pasado y viene ya el futuro por la Revolución
como de ahora en adelante todo será por obra de la Revolución.

La escritora comparte con José Coronel Urtecho, por tanto, esa politización imperante y un tono conversacional que queda acentuado en su último poemario *Mi íntima multitud*. De Ernesto Cardenal toma su espíritu utópico y su identificación con las creencias vinculadas a lo precolombino y de Cuadra, el diálogo mágico con la naturaleza de su patria, que busca ser “un intérprete y unificador del tiempo para resucitar el mensaje que parecía perdido, que ahonda en los orígenes mismos del nicaragüense” y que conduce la voz del poeta a una fusión total con los paisajes de su tierra.⁵⁸⁴

⁵⁸³ Gioconda Belli, “Nicaragua agua fuego”, *De la Costilla de Eva, Poesía reunida*, pp. 183-186.

⁵⁸⁴ Giuseppe Bellini, “Pablo Antonio de Cuadra. Mitos primordiales y realidades de la tierra prometida”, *De amor, magia y angustia. Ensayos sobre literatura centroamericana*, Roma: Bulzoni, 1989, pp. 43-61.

Belli retoma el diálogo que Cuadra inicia con lo natural como himno a la vida. Un fluir que la poeta lleva a sus versos, para fundirse con la patria en forma de canto:

No se marchitan los besos
como los malinches,
ni me crecen vainas en los brazos;
siempre florezco
con esta lluvia interna,
como los patios verdes de mayo
y río porque amo el viento y las nubes
y el paso de los pájaros cantores,
aunque ande enredada en recuerdos,
cubierta de hiedra como las viejas paredes,
sigo creyendo en los susurros guardados,
la fuerza de los caballos salvajes,
el alado mensaje de las gaviotas.
Creo en las raíces innumerables de mi canto.⁵⁸⁵

La risa que encarna la condición gozosa como filosofía vital *belliana*, surge igualmente de la comunión y el profundo amor por lo natural: “Y río porque amo el viento y las nubes”, afirma la escritora.

2.3.3. Los *mitemas* como dinámicas de una comunicación intuitiva

Pero si el proceso de transformación de la poeta resulta incierto e hipotético en “Mayo”, en cualquier caso podríamos percibir éste como simbólico. A través de su canto, se presupone una comunión con la naturaleza necesariamente nacida de la incorporación, o mejor dicho, de la fusión total con lo natural, que

⁵⁸⁵ Gioconda Belli, “Mayo”, *Truenos y arcoiris, Poesía reunida*, p. 111

nos es descrita minuciosamente en otra de sus composiciones titulada “Metamorfosis”:

La enredadera
se me está saliendo
por las orejas.

Mi boca llena de flores moraditas
ha cuajado mi cuerpo
y estoy enredada
metamorfoseada,
espinosa,
sola,
hecha naturaleza.⁵⁸⁶

Una metamorfosis que tiene lugar en la soledad más absoluta pero que es abrazo total y cósmico de los amantes con el entorno natural cuando éste aparece en los versos de la poeta. En “Amor de peces”, Eros se elementaliza en forma de espacio acuático en el que todo fluye: la vida y con ella el misterio de un amor arrollador y mágico que en forma de “nocturnas corrientes” arrastra a los protagonistas, que sondean el misterio de una continuidad⁵⁸⁷ vislumbrada, ahora convertidos en peces:

Atrapamos oxígeno y calor
en el refugio de blancas anchas algas
donde nos protegemos contra el frío.
Súbitamente,

⁵⁸⁶ Gioconda Belli, “Metamorfosis”, *Amor insurrecto, Poesía reunida*, pp. 14-15.

⁵⁸⁷ Tomo la palabra continuidad con el sentido que le da George Bataille en su obra *El erotismo*, obra a la que ya he aludido y en la que expone cómo frente a la discontinuidad propia del ser, el erotismo nos acerca a la continuidad que se materializa en la fusión de los amantes en el transcurso del encuentro íntimo; en Georges Bataille, *El erotismo*, p. 25.

en las nocturnas corrientes
nos encontramos
—peces resbaladizos de grandes ojos abiertos—
reconociendo rocas, dulces concavidades.⁵⁸⁸

Tal y como explica Selena Millares, en la poesía de Gioconda Belli los actores son las fuerzas vitales⁵⁸⁹ que con sus dinámicas y sus misterios, nos revelan a un Eros victorioso como símbolo absoluto de la libertad trazan la dinámica de sus versos y del mencionado diálogo. Una dinámica a menudo concentrada en el vértice que separa lo simbólico de lo imaginario, que aparece en forma de comunicación intuita y que se puede definir en función de una serie de *mitemas* que Millares ha señalado y entre los que cabe mencionar en primer lugar, la metamorfosis panteísta⁵⁹⁰ que como ya se ha dicho cifra una de las dinámicas de los paisajes interiores y exteriores de la poeta, y que alcanza su máximo esplendor en los espacios frecuentados por los amantes, al tiempo que contribuye a perfilar el “juego constante de tiempo y eternidad” que José Coronel Urtecho define como característico del *vivema belliano*⁵⁹¹, en ese violento fluir del erotismo.

El eterno retorno es el segundo de los *mitemas* señalados por Millares. Belli toma ambos de la cultura indígena, decididamente influenciada como ya se ha dicho por los versos de Pablo Antonio Cuadra y de Ernesto Cardenal pero igualmente inspirada por el

⁵⁸⁸ Gioconda Belli, “Amor de peces”, *Apogeo*, p. 106.

⁵⁸⁹ Selena Millares, “Erotismo mágico y agónico en la poesía de Gioconda Belli”, en Antonio Cruz Casado, ed., *El cortejo de Afrodita. Ensayos sobre literatura hispánica y erotismo*, Málaga: Universidad de Málaga, Analecta Malacitana, 1997, p. 308.

⁵⁹⁰ Selena Millares, “La confabulación de Eros y Tánatos en la poesía de Ana Istarú y Gioconda Belli” en Paco Tovar, ed., *Narrativa y poesía hispanoamericana*, Lleida: Universidad de Lleida, 1996, p. 779.

⁵⁹¹ José Coronel Urtecho, “Entrada a la poesía de Gioconda Belli”, en Gioconda Belli, *El ojo de la mujer*, p. 17.

panerotismo *dariano*. La cultura maya tiene una concepción del tiempo circular, constituida por ciclos en la que todo se repite, desde la vida, la muerte no existe, hasta cada uno de los fenómenos que se observan en la naturaleza. Parece que el círculo o la espiral atesoraran el gran secreto del universo:

¿qué pasa entre un día
y el otro?

¿qué se escapa
por las ranuras?
¿qué vida se vive
cuando no se alcanza

el círculo
el cielo?⁵⁹²

La diacronía se convierte en movimiento centrífugo que se condensa inevitablemente como consecuencia de este eterno retorno, en una centrípeta sincronía, y que es capaz de transportarnos a

—ese temblor primario
que nos acerca al principio del mundo,
al lenguaje elemental del roce o el
contacto,
la oscuridad de la caverna,
el hombre y la mujer
lamiéndose el espanto del estruendo—. ⁵⁹³

⁵⁹² Gioconda Belli, “Rayuela”, *Mi íntima multitud*, p. 61.

⁵⁹³ Gioconda Belli, “Permanencia”, *De la costilla de Eva, Poesía reunida*, p. 123.

El eterno retorno sella la unión indiscutible entre el hombre y la naturaleza. Convierte al hombre en árbol, luciérnaga, en colibrí que no cesa de nacer en el seno del trópico. Ambos constituyen por lo tanto un todo, un paisaje en el que la paleta de colores y formas entre la naturaleza humana, la animal y la vegetal juega y gira a su antojo en una amalgama de metamorfosis.

Una circularidad que hace igualmente sentirse a Belli como arquitecta del tiempo en sus versos:

A veces pienso que soy arquitecta del tiempo,
siento que voy dibujando planos con pasados,
presentes y futuros,
urdiendo una delicada caja de palitos de fósforos
donde vivo
—incompresiblemente sin pensar en tormentas—. ⁵⁹⁴

El viaje del conocimiento, tercer y último *mitema*, tiene una clara reminiscencia clásica. Recordemos el *Primero Sueño* de la barroca Sor Juan Inés de la Cruz o *Noche oscura del alma* del místico San Juan de la Cruz. En Belli este viaje tiene distintas formas y destinos. Sin embargo, es indiscutible su naturaleza nocturna. Es de noche cuando la poeta entre luces y sombras viaja:

Afuera
la noche agazapada
aguarda como un tigre
el salto mortal a través de la ventana,
en este recinto donde doliosamente
hago surgir del aire las palabras
me asombra la latente presencia de un beso sobre la pierna.
No hay nadie sólo mi cuerpo solo
mi cuerpo y los cabellos extendidos en imágenes ⁵⁹⁵.

⁵⁹⁴ Gioconda Belli, “Avanzando”, *Línea de fuego, Poesía reunida*, p. 45.

La dimensión de lo onírico, si bien resulta ser la escogida en alguna ocasión, es el cuerpo del amante, uno de los recorridos imprescindibles que integran su itinerario habitual y al que en composiciones posteriores incorpora al espacio cibernético:

Podemos hablar. Zambullirnos en formas geométricas.
Traspasar a conductores minúsculos el gesto de la risa,
acariciar las ideas en su incesante movimiento.

Mi palabra te lleva y te trae. En el misterio del uno y del cero
danzo para vos,
este canto de gozo cibernético.⁵⁹⁶

Esta atmósfera de claroscuros no es otra que el telón de fondo regido por Eros que los griegos, a su vez representaban con en la imagen de "la lámpara encendida en la oscuridad de la alcoba"⁵⁹⁷. El amante resulta ser así un acompañante imprescindible en estas excepcionales excursiones por cable, por aire o por agua. Tal y como afirma Gaston Bachelard, el agua nos invita a un viaje nunca realizado. En "Eros es agua" los amantes viajan para desentrañar los misterios de la Creación, desde la contemplación vivificadora de los sentidos a través del encuentro amoroso:

Entre tus piernas
el mar me muestra extraños arrecifes
rocas erguidas corales altaneros
contra mi ruta caracolas concha nácar
tu molusco de sal persigue la corriente
el agua corta me revienta las aletas

⁵⁹⁵ Gioconda Belli, "Conjunción", *El ojo de la mujer*, p. 233.

⁵⁹⁶ Gioconda Belli, "Gozos cibernéticos", *Mi íntima multitud*, p. 32.

⁵⁹⁷ Octavio Paz, *La llama de amor doble*, p. 29.

mar de la noche con lunas sumergidas⁵⁹⁸.

2.3.4. Textualidades mestizas: lo heredado y lo desheredado

Si se planea por el universo poético de Gioconda Belli se observará cómo una importante proporción de imágenes que integran la galería poética pertenecen a la tradición cristiana y grecolatina. Belli modela según mejor le convenga estos mitos y motivos, como es el caso del pasaje del *Génesis* de Adán y Eva. El título de uno de sus poemarios, *De la costilla de Eva*, revela uno de sus mecanismos de reformulación: la inversión. De esta manera, la nicaragüense parece sugerir que es Adán quien fue creado a partir de la costilla de Eva. Una operación que se sitúa dentro del carácter transgresor de su escritura; debemos de hacer extensivo, igualmente, a la naturaleza de su poesía y el tipo de erotismo imperante con el que ella quiere diferenciarse del de Cuadra o Darío en tanto que “cuando se trata de erotismo, a mí me parece que sí existe un modo femenino”. Según Belli, éste viene determinado en parte por la educación sentimental que ha permitido a los hombres la escisión entre amor y erotismo, algo que no sucede en el caso de la mujer, al tiempo que éste posee una emocionalidad orgánica que posibilita la ya mencionada vivencia totalizante entre logos y eros.⁵⁹⁹

Del cristianismo toma también otros motivos, como es la imagen del paraíso, que ella reformula, pues este paraíso no es sino su Nicaragua natal en tiempos precolombinos. El elemento de la arcilla modeladora es igualmente recurrente en sus poemas. A través de la palabra poética, Belli hace unas veces de sacerdotisa y otras de matrona. La trompeta de Jericó o la moral de la Iglesia y el

⁵⁹⁸ Gioconda Belli, “Eros es agua”, *El ojo de la mujer*, p. 239.

⁵⁹⁹ Gioconda Belli, “Los países del erotismo”, p. 17.

diluvio universal encuentran un hueco en sus versos. La imagen del cuerpo de la mujer como templo o catedral es reformulada por la nicaragüense quien apela a los espacios fundados por los modernistas y sus misas heréticas con consignas como “Adoremos el cuerpo”⁶⁰⁰. En su poema “In memoriam” Belli se erige “Como una inmensa catedral, / ahumada de tiempo y peregrinos, / abierta de vitrales”⁶⁰¹.

La tradición grecolatina con los mitos de Pandora o el laberinto del Minotauro ofrecen sendos espacios a la poeta, que tan pronto se convierte en una peculiar Ariadna enamorada de Minotauro como llama a Dios "centauro omnipotente", en “Eva advierte sobre las manzanas”⁶⁰².

El sincretismo que refleja Belli en su poesía se concreta igualmente en la naturaleza del mestizaje que refleja en sus versos. Éste nace de su condición de nicaragüense, pero igualmente incorpora su condición de *mujeritud*. En la misma línea que Ernesto Cardenal, Gioconda Belli encuentra en sus raíces y su pasado indígena, un ámbito en el que recrear su personal utopía, en la que proyectar su futuro⁶⁰³. En este sentido creemos que el mestizaje de

⁶⁰⁰ Gioconda Belli, “Infierno de cielo”, *Mi íntima multitud*, p. 12.

⁶⁰¹ Gioconda Belli, “In memoriam”, *De la costilla de Eva, Poesía reunida*, p. 129.

⁶⁰² Gioconda Belli, “Eva advierte sobre las manzanas”, *Truenos y arcoiris, Poesía reunida*, p. 105.

⁶⁰³ En este sentido, al contrario de Mónica García Irlés, quien habla de su mestizaje más allá de lo cultural en la obra de Belli, creo que el mestizaje que predomina en la mayor parte de su producción es de tipo cultural; en Mónica García Irlés, *Recuperación y mestizaje cultural en la obra de Gioconda Belli*, Murcia: Universidad de Alicante, Cuadernos de América sin nombre, 2001 (5).

No obstante, desde que se exiliara voluntariamente de Nicaragua, la escritora ha evolucionado mucho en este aspecto y aspira, tal y como manifestó en la presentación de su novela *El pergamino de la seducción* en la Casa de América el pasado 10 de mayo de 2005, a crear un mundo mejor, del que según la escritora formamos parte de un eslabón. Por ello es necesario seguir creyendo en las utopías y *revisitar* la historia para aprender de ella, aprender a releerla. Esta apertura hacia lo

Belli es más de tipo cultural y en absoluto de base *martiana* en sus primeras obras. Si bien Belli pertenece a una familia de clase alta de Managua y fue al colegio de monjas de La Asunción, nótese la presencia en *Apogeo* de los siguientes versos referidos a sus antepasados indígenas en el poema “América en el idioma de la memoria”:

Éramos inocentes y hablábamos a la tierra con respeto,
como huéspedes, no como Señores.
Sacrificábamos la Vida al Sol
ellos, en cambio, se la ofrecían al oro,
que no hace más que imitarlo.

universal y hacia un mestizaje más de base *martiana*, se materializa sin ir más lejos en la temática de esta obra que transcurre en España en dos tiempos: en el ahora y en la época de Juana Loca. En la narrativa anterior las protagonistas eran nicaragüenses y la acción transcurría en su patria natal. Carmen Ivette Pérez Martín explica que todas ellas tienen en común que: “encarnan la posibilidad de encontrar la felicidad a través del amor y de la participación en un proceso colectivo.”; en Carmen Pérez Ivette, 1997, “Habitar, presagiar, imaginar, erotizar: La narrativa de Gioconda Belli”, en *Revista de Estudios Hispánicos*, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1 (XXIV), 1997, p. 135. Sin embargo en su novela *El infinito en la palma de mi mano*, Belli consolida el carácter universal de su reflexión, y su proyecto de lucha por el logro de una complementariedad entre el hombre y la mujer narrando la historia de Adán y Eva; un relato en el que hombres y mujeres son protagonistas por igual, pero de la que el narrador omnisciente es una autora nicaragüense: Gioconda Belli.

En *La mujer habitada* las inevitables protagonistas, en dos tiempos, son la india Itzá y la arquitecta Lavinia, por lo que el espacio es el trópico recién llegados los conquistadores y los años previos a la revolución sandinista llenos de tensión contenida e ilusiones. En *Sofía de los presagios*, Sofía es una gitana, criada por unos hacendados bien avenidos que viven en un pueblo. Se trata de un personaje fascinante y rebelde, que opera desde los márgenes y que refleja a través de notables contrastes, el poder de la superstición pero igualmente de la brujería en la Nicaragua rural. *Waslala* por el contrario, nos trae desde una pequeña comunidad en la selva en un lugar indeterminado y en un tiempo futuro indeterminado en el trópico, la historia de Melisandra, quien vive junto a sus abuelos en una hacienda de la que parte para buscar Waslala, un espacio que muchos han intentando hallar, entre ellos sus padres, pero del que nadie ha vuelto y que simboliza la utopía.

La Tierra era nuestra cómplice.
La honrábamos, la celebrábamos.
Ellos no amaban la Tierra,
la despojaban como si les perteneciera,
igual que nos despojaron a nosotros
como si también les perteneciéramos.

El hombre de las grandes ciudades destruye su mundo.
El hambre, la violencia, cava túneles bajo sus pies,
socava los cimientos de los oídos forasteros.

Los ojos de América aguardan el retorno de Quetzalcoatl
—la serpiente emplumada—.

He oído la lengua de mis antepasados
en sueños.
Sueños que nunca duermen.⁶⁰⁴

Esta continuidad entre la realidad y el sueño que encuentra su razón de ser no solamente en el idealismo *belliano* sino igualmente en los *mitemas* del eterno retorno, el viaje del conocimiento y cómo no, de la mencionada metamorfosis panteísta, permiten a Belli aspirar a sobrepasar las barreras de la realidad y poder beber de un tiempo previo a la caída, que la nicaragüense conecta decididamente con su pasado precolombino, imbuida por el fluir de un erotismo por el que la escritura seduce y se deja seducir.

2.3.5. Liminalidad y erotismo elemental

La seducción de Belli cifra el fluir de su escritura entendida como praxis vital y es la voz de Eros, que la sitúa próxima “al momento anterior al orden simbólico, desligazón con la madre, a la

⁶⁰⁴ Gioconda Belli, “América en el idioma de la memoria”, *Apogeo*, pp. 111-115

refundición del orden simbólico con el orden imaginario”⁶⁰⁵. Belli parece salir de la cultura, fundirse con la naturaleza para volver a ella, aspecto que Roberta Ann Quance señala como constituyente del estado liminar vinculado al modelo de los ritos de iniciación, que en palabras de Mircea Eliade abarca “el ciclo vital de nacimiento, muerte y renacimiento”⁶⁰⁶, constantes visibles en la voluntad de su verbo poético.

Se trata de una liminaridad voluntariamente asumida y defendida, tal y como ha podido comprobar, cuanto menos en el título de su discurso de ingreso en la Real Academia de la Lengua al que no duda en bautizar como “Los países del erotismo”. Este título hace alusión a la creación y recreación consciente de un espacio en el que Eros se ha impuesto a Tánatos y a Cronos en una continuidad reencontrada. Por ello, sus versos han de ser entendidos igualmente como búsqueda e intento de traspasar el espejo, el velo primero, empresa que la acerca por la conciencia de ese deseo a otras escritoras y desde luego a un tema polémico y que ha generado un gran número de debates, tal y como he plasmado en la primera parte de este trabajo, en el apartado “5. El *estigma* como emblema: (re)escrituras de la piel” que se encontraba en el capítulo 1. Belli se erige así como sacerdotisa, bruja, profeta que se confirma en sus poemas una y otra vez:

Yo,
la mujer de la luna,
te convoco a besarme.
Te convoco a los cráteres
de mi geografía.

⁶⁰⁵ Cecilia Secreto, “Herencias femeninas: nominalización de un malestar”, *Mujeres que escriben*, p. 157.

⁶⁰⁶ Roberta Ann Quance, “En el umbral: lo liminar y lo sagrado en la representación de la mujer”, *Mujer o árbol*, p. 211.

Ven.
Despójate de temores.
Apacienta rebaños
en mis colinas.

Yo,
mujer de la tierra
te convoco a un amor de signo nuevo,
un amor vegetal de mil semillas,

Yo,
mujer
vientre de sol,
te convoco a la luz,
a juntarte conmigo al mediodía.

Juntos apaciguaremos la muerte.
Juntos enterneceremos las piedras.
Juntos abriremos el mar.
Nos tomaremos la Tierra Prometida.
Incendiamos el rostro de los siglos.⁶⁰⁷

El título del poema, “Invitación feminista” convierte a Belli en mujer universal, que proclama la liminaridad como cualidad eminentemente femenina, a través de versos que rezuman un vitalismo totalizador, y que consolidan la imagen de un Eros que aparece como un dios universal, que comparte su espacio con las fuerzas de la naturaleza, a través de las cuales se materializa. Tal y como afirma Selenia Millares: “lo trascendental se elementaliza”⁶⁰⁸.

⁶⁰⁷ Gioconda Belli, “Invitación feminista”, *Apogeo*, pp. 96-97.

⁶⁰⁸ Selenia Millares, “VIII. Las rutas de Eros”, *La maldición de Sheherazade. Actualidad de las letras centroamericanas 1980-1995*, Milán: Bulzoni, 1997, p. 72. Tal y como explica Millares el agua es el elemento predominante en la poesía de Gioconda Belli. Ya se ha hablado de poemas que ejemplifican perfectamente esta afirmación que compartimos como en “Eros es agua”, “Amor de peces”, “Pequeñas lecciones de

Efectivamente, Belli no duda en elementalizar en sus versos este erotismo, que consolida su carácter cósmico en la presente composición. Es “mujer de luna”, “vientre de sol” que convoca “un amor de signo nuevo”.

Se trata de un erotismo cósmico, que encuentra sus piedras angulares en lo elemental, que se mantiene como una constante en toda su poética. Son ellos los conductores, pero igualmente la materia prima con la que Belli moldea sus versos. Como cuatro reinos que quedan entretejidos en la citada malla intertextual, a lo largo de su escritura poética: la tierra, el fuego, el aire y el agua como elemento predominante, ya sea ésta dulce o salada —con sus respectivos ámbitos— conviven y celebran uniones cotidianas regidas por el amor insurrecto que fluye en forma de erotismo. Afirma la poeta en “Declaración narcisista”:

Veo el mundo
desde una cima donde el aire es liviano
y donde bacantes
entonan cantos
a los placeres exquisitos de la carne.

erotismo”, y al que podemos añadir “Peceras de amor”, *El ojo de la mujer*, p. 17 o la hermosa composición “Profundo amor”; Gioconda Belli, “Profundo amor”, *Apogeo*, p. 53. Pero igualmente su poema dedicado a Nicaragua “Presagios de la lluvia” que termina con la petición de Belli de escuchar, no simplemente oír, lo elemental, y en este caso a la lluvia: “La lluvia nos está hablando. / El cielo nos advierte a lágrima desbocada / los innumerables peligros del lodo / las correntadas, las avalanchas / ¡Escuchemos los presagios! Lo digo en este crepúsculo de / primeros días de Octubre / bajo un cielo profundamente anaranjado”; en *Mi íntima multitud*, p. 70.

La naturaleza acuática de la escritura de Belli que coincide la definición que se ha hecho de ella como escritura de tránsito; recuérdese que es además una de las características señalada por Ciplijauskaitė como un rasgo de la economía libidinal femenina que genera continuidad. La fluidez es según esta crítica, una virtud que permite la constante renovación del texto; en Asunción Horno-Delgado, *Margen acuático*, p. 138.

Hay suficiente temple en mis largos dedos
para tomar las bridas de rebeldes corceles
o irme flotando con los unicornios,
a recorrer las noches de luna.

Soy magnífica,
templo enhiesto de mis elementos
altar de aire, de fuego,
mujer de agua y tierra.⁶⁰⁹

Esta presencia de lo elemental es señalada por Claire Pailler como un elemento común de estas escritoras nicaragüenses, que empiezan a cultivar la poesía a finales de la década de los sesenta y a lo largo de los setenta dentro de la corriente de la poesía exteriorista⁶¹⁰. Ciertamente es que la mujer ha sido al igual que la naturaleza un ente a dominar, mantenido al margen, tal y como explica Carolyn Merchant⁶¹¹, pero no por ello, ésta debe estar necesariamente más próxima que el hombre a sus ciclos. No obstante, tal y como explica Pailler, existen antecedentes masculinos que han utilizado los elementos y a los que les han rendido culto, como es el caso de Pablo Neruda, entre otros, pero igualmente en los versos de la poeta Gabriela Mistral, amiga y maestra del escritor chileno. Además, lo elemental se encuentra presente como rasgo característico en la escritura de la

⁶⁰⁹ Gioconda Belli, “Declaración narcisista”, *Apogeo*, pp. 65-66.

⁶¹⁰ Claire Pailler, “Bajo el signo de Chalchihuitlicue: ser mujer y poeta en Nicaragua”, *Mitos primordiales y poesía fundadora en América Central*, pp. 79-102. Por su parte Carlos Raúl Narváez insiste en que “en un amplio sector de la poesía erótica hispanoamericana escrita por hombres se perfila una especie de *archiescritura* en la que el hablante identifica su cuerpo y el de la mujer como cuerpos-textos de claves misteriosas y como extensiones del mundo natural”; en Carlos Raúl Narváez, “*De la costilla de Eva* de Gioconda Belli: poesía, mito e historia”, p. 189.

⁶¹¹ Carolyn Merchant, *The Death of Nature*.

costarricense Ana Istarú que comienza igualmente a publicar en la década de los setenta y que es heredera del trascendentalismo, o en la gran Eunice Odio, inmediatamente anterior a Istarú, y a la que por cierto cita Belli en su poema “Cómo será buscarte en la distancia”. El título de la composición es uno de los versos de Odio⁶¹². El nexo de unión entre la poesía de Belli e Istarú es por lo tanto ese erotismo elemental que comparte el imperio de un erotismo totalizador que instaaura el reino del amor.

2.3.6. Intertextualidad, mujer y poesía

Una característica que comparte la poesía escrita por mujeres y la de Belli en particular, es esa presencia voluntaria de un diálogo intertextual entre sus textos que la nicaragüense lleva a cabo de diversas maneras. La primera es, tal y como hemos podido ver en “Invitación feminista”, erigiéndose como representante del sexo femenino. Una invitación que recuerda en las invocaciones ceremoniosas, más allá del evidente mestizaje cultural que posee el texto, el sol y la luna son deidades en la mitología precolombina o la alusión al pasaje del *Antiguo Testamento* en el que Moisés separa las aguas del Mar Rojo, a las ceremonias oficiadas por mujeres, mezcla de chamanes y sacerdotisas, del pueblo miskito a la vera del Río Coco, que durante siglos oficiaba estos actos y en los que eran entonadas plegarias y oraciones en forma de canto⁶¹³. Y desde luego posee una influencia directa de las prácticas de magia y brujería de las zonas rurales de Nicaragua que Belli plasma en su novela *Sofía de los presagios*.

⁶¹² Gioconda Belli, “Cómo será buscarte en la distancia”, *Línea de fuego, Poesía reunida*, p. 60.

⁶¹³ Daisy Zamora, *La mujer nicaragüense*, p. 19.

La segunda vía de este diálogo es llevada a cabo, a través de la figuración en la dinámica de un poema de una mujer en particular o de varias, normalmente escritoras o artistas. En “Contradicciones” la invocación resulta de nuevo el recurso más inmediato que le permite a Belli penetrar en la espiral del tiempo y situarse en una esfera temporal en la que los vivos y los muertos conviven, o mejor dicho, en la que los muertos y los mitos se hacen carne, a través de un verbo poético en el que quedan cifrados el misterio del eterno retorno y los itinerarios de este peculiar viaje del conocimiento, a través del cuerpo de la poeta que resulta poseída:

No hay nadie aquí
está mi cuerpo solo
mientras yo estoy con ellas:
las mujeres sin habla.
Esas que mis dedos escuchan,
esas que entran de noche con aliento de luna.

Mujeres de siglos
me habitan:
Isadora bailando con la túnica.
Virginia Woolf en su cuarto propio.
Safo lanzándose desde la roca.
Medea. Fedra. Jane Eyre
y mis amigas,
espantando la decrepitud del tiempo,
escribiéndose a sí mismas
sacudiendo viejas sombras para alumbrar sus perfiles
y poderse ver al fin
despojadas de toda constricción.⁶¹⁴

⁶¹⁴ Gioconda Belli, “Contradicciones”, *Apogeo*, pp. 29-30.

El espacio poético se convierte en un intertexto universal, que a diferencia del de los hombres que restringen según Susana Pujol el diálogo textual entre ellos, la poesía escrita por mujeres y la de Belli en particular, tienen abiertas sus puertas a todos⁶¹⁵. Véanse las citas que la escritora toma de *Rayuela*, y la correlación tan íntima existente entre cada una de las partes *De la costilla de Eva* y la novela de Cortázar, a quien además está dedicada la obra. Otro ejemplo es el poema que le dedica la nicaragüense a unos versos de T. S. Eliot en “Nieve y fuego con T. S. Eliot”⁶¹⁶. En la composición, la poeta comenta su lectura de los mismos. Por último, mencionar la dedicatoria del poema titulado “Nueva teoría sobre el Big Bang” que figura en el texto publicado en *Apogeo*. Nótese que el poema se encuentra igualmente incluido en el inmediatamente anterior, la antología *El ojo de la mujer*⁶¹⁷ aunque la mencionada dedicatoria dice así: “derivación traviesa del *Canto cósmico* de Ernesto Cardenal”⁶¹⁸. Ciertamente que tan sólo unos años antes, su gran maestro y amigo Cardenal publica *Canto cósmico*⁶¹⁹, una magna obra que tiene como objetivo cifrar la historia de la humanidad y en la que Cardenal demostró un gran dominio de la astrología, física, química o medicina entre otras disciplinas científicas. De ahí, que Belli utilice la palabra “traviesa”, que de nuevo remite a esa actitud transgresora, aunque posiblemente a modo de guiño inocente e irónico, que permite en esta ocasión subrayar, por otro lado, la naturaleza de su poesía frente a la de Cardenal, y por extensión, a la de la tradición patriarcal: la de su erotismo cósmico.

⁶¹⁵ Susana Reisz, *Voces sexuadas*, p. 70.

⁶¹⁶ Gioconda Belli, “Nieve y fuego con T. S. Eliot”, *Apogeo*, pp. 61-63

⁶¹⁷ Gioconda Belli, “Nueva teoría sobre el Big Bang”, *El ojo de la mujer*, p. 242.

⁶¹⁸ Gioconda Belli, “Nueva teoría sobre el Big Bang”, *Apogeo*, p. 103.

⁶¹⁹ Ernesto Cardenal, *Canto cósmico*, Madrid: Editorial Trotta, 1992.

La tercera forma a través de la cual Belli sitúa su discurso en un plano susceptible de entablar un diálogo intertextual con otras mujeres es inevitablemente al afrontar temas específicamente femeninos que no encontramos antes, ya que el pudor impuesto por la sociedad los había desterrado y desnaturalizado. De esta manera, la escritora incluye entre sus poemas algunas composiciones dedicadas al fervor revolucionario o al encuentro amoroso, ya de por sí transgresores, en tanto que su autora es una mujer. En “Canto al nuevo tiempo”, la nicaragüense elabora un credo político. Éste comienza

Me levanto
yo,
mujer sandinista,
renegada de mi clase ⁶²⁰.

Un excelente ejemplo que refleja el carácter subversivo de la escritora quien reivindica y reinventa en su poesía la voz de la mujer desde el encuentro íntimo con el amado, es “Recorriéndote”:

y volver a escalarte
hasta apretar tu boca con la mía,
hasta llenarme toda de tu saliva
y tu aliento
hasta que entrés en mí con la fuerza de la marea
y me invadás con tu ir y venir de mar furioso
y quedemos los dos tendidos y sudados
en la arena de las sábanas. ⁶²¹

⁶²⁰ Gioconda Belli, “Canto al nuevo tiempo”, *Truenos y arcoíris, Poesía reunida*, p. 92.

⁶²¹ Gioconda Belli, “Recorriéndote”, *El ojo de la mujer*, p. 118.

Asimismo, en la obra de Belli hay composiciones dedicadas específicamente a temas de la mujer, como son la menstruación, el parto, o la maternidad, en composiciones tituladas “Menstruación”, “Maternidad II” y “Feto”, que se pueden encontrar en su primer poemario *Amor insurrecto*⁶²². En “Maternidad II”, Belli nos muestra la experiencia de ser madre como un fenómeno casi sagrado, que sumerge a la mujer en el misterio de la naturaleza durante la gestación del bebé:

Ya las planicies de mi vientre
van cogiendo la forma
de una redonda colina palpitante,
en quién sabe qué misterio
de agua, sangre y silencio
va creciendo como un puño que se abre
el hijo que sembraste
en el centro de mi fertilidad.⁶²³

En otras composiciones de sus últimos libros de poemas, como son *Mi íntima multitud* y *Fuego soy, apartado y espada puesta lejos*, la ironía pero también la confesionalidad e incluso el lamento por el paso del tiempo son tratados desde la perspectiva femenina. Esta confesionalidad y cercanía se acentúa con el uso del lenguaje coloquial. Carmen Alemany habla del lenguaje coloquial utilizado en la poesía de Belli y explica que su función es la de “afianzar un mundo cotidiano que emerge en cada paso, en cada verso”⁶²⁴. La raíz de esta escritura en nuestra opinión se encuentra

⁶²² Gioconda Belli, “Menstruación”, *Amor insurrecto, Poesía reunida*, p. 28; *ibid*, p. 29; *ibid*, p. 30.

⁶²³ Gioconda Belli, “Maternidad II”, *Sobre la grama, Poesía reunida*, p. 29.

⁶²⁴ Carmen Alemany, “Feminismo, amor, mitología, revolución, cosmología y naturaleza en la poesía de Gioconda Belli”, p. 272.

ya en *Apogeo*. En el poema titulado “Mal día”, Belli utiliza el interrogante para entablar un diálogo consigo misma, que deriva en denuncia universal de los estereotipos impuestos por el sistema patriarcal, lo que constata la politización de la escritura de Belli, que se hace extensiva y queda vinculada así con la anécdota de lo que parece un mal día:

¿Son las hormonas responsables del cansancio?
¿Es acaso mi ser mujer,
la vida que di,
la que me cobra hoy la cuenta
ensañándose con mi corazón?

¿Empezó la injusticia
desde la primera célula?
¿Desde un Dios varón
y sin piedad?⁶²⁵

De igual manera, en “La edad me está re-creando” surge el tema del paso del tiempo, que inevitablemente se traduce en un cambio en la fisionomía de la autora. Belli se muestra temerosa por sentir que su rostro y su cuerpo nunca volverán a ser los mismos pero también cabalga entre la denuncia por el modelo femenino de belleza que ha consagrado la sociedad patriarcal y se esfuerza por establecer un diálogo con esa mujer madura que sigue siendo la misma:

Cada día, en vez de la semblanza
a la que estoy habituada,
otra mujer se asoma en el espejo
y me mira desde una madurez
que aún no reconozco
como mía.⁶²⁶

⁶²⁵ Gioconda Belli, “Mal día”, *Apogeo*, pp. 33-34.

El paso del tiempo se concreta pues, en la escritura *belliana* de los tres últimos libros de poemas ya mencionados, en una doble dirección: el miedo a dejar de ser deseada y el temor a la muerte, desde la reflexividad o desde la ironía. Si bien el primero lo veíamos en “La edad me está re-creando”, se encuentra de forma decididamente explícito en “Cincuentipico”, en el que Belli dice: “De todas las pérdidas que empiezan / a los cuarenta, / la más dura de procesar para mí / ha sido ésta de no sentirme más / objeto del deseo” ⁶²⁷. Ahora bien, un claro ejemplo del segundo tipo de dirección, que aúna nuevamente espacio y tiempo en la piel de la poeta, que aparece marcada por la vida, es “Cartografías”:

Crece mi rostro.
La travesía va dejando sus trazos
cual un mapa en relieve.
Igual que en secretas cartografías
una cruz señala el sitio donde yace el tesoro,
la muerte se anuncia
grabando en el cuerpo
su ruta ineludible. ⁶²⁸

De esta manera vemos cómo la escritura de Belli se erige como un mapa lleno de matices, en el que predomina el diálogo con la historia, la búsqueda de una sociedad más justa y sobre todo la voz de la mujer, que desde el tiempo o fuera de él, es también piel, palabra orgánica que todo lo puede habitar y que elige como punto

⁶²⁶ Gioconda Belli, “La edad me está re-creando”, *Fuego soy y espada puesta lejos*, Madrid: Editorial Visor, 2007, p. 57.

⁶²⁷ Gioconda Belli, “Cincuentipico”, *Fuego soy y espada puesta lejos*, p. 63.

⁶²⁸ Gioconda Belli, “Cartografías”, *Fuego soy y espada puesta lejos*, p. 65.

esencial de partida aquellos lugares que comparte con otras mujeres. La mujer rompe así su mordaza, y Belli lo constata viajando desde la poesía al mundo. Por ello, más allá de la queja y el lamento, encontramos el orgullo de ser mujer, traducido en una celebración continua de éste desde la vida:

Viajera en pos de lo profundo e ignoto
mujer con el alma agujereada por colibríes
desecho la memoria del desván donde guardé escudos y
encantamientos
para proteger esta piel vulnerable al rasguño ⁶²⁹.

No quiero dejar de referirme a la ironía como mecanismo clave y estrategia discursiva de Belli, que ésta utiliza fundamentalmente para cuestionar y criticar la sociedad patriarcal. Un claro ejemplo es “De noche la esposa aclara”, texto en el que Belli se dedica a deconstruir, con una sutil ironía, la aparente belleza perfecta de uno de los iconos de los 90, la norteamericana Cindy Crawford, a quien opone en favor de otro tipo de belleza como es la de su amor, su disponibilidad y su apasionante pasado:

no tengo el trasero de Cindy Crawford:
pequeño, redondo, cada mitad exquisitamente delineada.
El mío es tenazmente grande, ancho,
ánfora o tinaja, usted escoja.
No hay manera de ocultarlo

Pero decime:
¿Cuántas veces te ha ofrecido, como yo, ternura en la
mañana,
besos en la nuca mientras dormís,
cosquillas, risas, el sorbete de la cama,

⁶²⁹ Gioconda Belli, “El alma que no amaina”, *Mi íntima multitud*, p. 104.

un poema de pronto, la idea de una ventura,
las premoniciones?

Pensalo bien. Evaluá lo que te ofrezco.
Cerraré la revista
y vení a la cama.⁶³⁰

Cabe destacar igualmente los poemas dedicados al amante, en los que Belli se muestra como un universo por descubrir, capaz de aportar al hombre la felicidad del paraíso, en una lucha concebida como complementaria y en la que ambos caminan a la par:

Te vendrás conmigo: Haremos un rito de amor
y una explosión de cada uno de nuestros actos.

Olvidaremos la palabra
y tendremos nuestra propia manera de entendernos;
ni los días, ni las horas podrán atraparnos
porque estaremos escondidos del tiempo en la niebla.⁶³¹

Esta complementariedad que subraya la visión que tiene Belli sobre la igualdad entre sexos queda reflejada en una actitud ciertamente más incisiva y política en el poema que le dedica a Juan Gelman:

Pienso Juan
que somos
exactamente lo que somos,
un hombre y una mujer
andando de corrido por el mundo,
con una suave interrogación

⁶³⁰ Gioconda Belli, “De noche, la esposa aclara”, *Apogeo*, pp. 10-12.

⁶³¹ Gioconda Belli, “Dime”, *El ojo de la mujer*, p. 59.

detrás de los ojos
y las manos abiertas
buscando pájaros azules,

Pienso Juan
que hay un espejo
donde reflejarnos
al mismo tiempo.⁶³²

2.3.7. Variaciones de la patria íntima

Es precisamente en este período de su vida en el que la poesía de Belli, a pesar de mantener su condición de erotismo elemental y cósmico, sufre una leve variación. El imperio de Eros queda en ocasiones a la sombra de la nostalgia de la patria. La escritora se siente escindida y le canta a su país, desde los Estados Unidos, “Una canción de cuna para un país suelto en el llanto”, al conocer el desastre natural producido por el paso del huracán Mitch⁶³³. Pero en esa escisión, la melancolía ligada a la madurez y a la partida de los hijos del hogar hacen mella en un presente que en ocasiones se cierne sobre los “Países del erotismo”, en forma de un Cronos incisivo, que todo lo invade en forma de nostalgia como un maremoto dejando una lluvia incesante:

Llueve a torrentes en mi corazón.

Tengo la patria atravesada en el cuerpo
creciendo sus cordilleras en mis pulmones
extendiendo sus valles en mi vientre,
sus grandes ríos anegando mis piernas.

⁶³²Gioconda Belli, “Para Juan Gelman”, *De la costilla de Eva, Poesía reunida*, p. 198.

⁶³³ Gioconda Belli, “Canción de cuna para un país suelto en llanto”, *Mi íntima multitud*, pp. 76-78.

Pasan los días sin que yo los viva.

Soy añoranza
vestida de mujer.⁶³⁴

Una sensación que se acentúa con la vida que lleva en Norteamérica y el contraste entre esta sociedad y la nicaragüense, sus circunstancias históricas y el entorno natural, ahora tan diferente, tan lleno de asfalto, tan mecanizado, tan solitario pero al que la poeta después de mucho tiempo logra acostumbrarse. El Eros *belliano* se ve así abocado a convivir ahora bajo el imperio de Narciso⁶³⁵:

Los Ángeles extraña. Ciudad extraña. Rostros desconocidos.
Por el espejo retrovisor, la mujer fumando. Sola.
Como yo. Esta ciudad se aposenta en mis retinas
con sus jardines y sus altos palmares al lado del mar.
Los desposeídos y los que todo lo poseen.
Frágiles los seres humanos. Tan frágiles. Tan solos.
Esta ciudad no tiene patria. Pertenece a los despatriados.
Me gusta por eso. Quizás me gusta por eso.
Solo yo parezco no acostumbrarme a las autopistas, al frío
ruido de las cosas y al triste silencio de las gentes.⁶³⁶

Este hecho la convierte en una *despatriada* como ella misma se nombra en el poema “Domingo azul en Los Ángeles”, en una mujer que ha asumido un exilio voluntario y desde éste cuestiona su identidad, y asume una posición lo que la lleva a sentirse a menudo desorientada, tanto en su nueva residencia como

⁶³⁴ Gioconda Belli, “Metamorfosis”, *Mi íntima multitud*, pp. 57-59.

⁶³⁵ Giles Lipovetsky, *La era del vacío*, p. 49.

⁶³⁶ Gioconda Belli, “Domingo azul en Los Ángeles”, *Mi íntima multitud*, pp. 99-100.

en su país natal y a escindir el tiempo como el espacio en dos: aquel en el que vivió en Managua y el del nuevo hogar, EE.UU. Cada tiempo queda así asociado a un espacio. Entremedias, la poesía permite ser nuevo espacio para la poeta; desde éste puede contarse en un nuevo tiempo que nace en poemas como “Vida dividida”:

en el país de los rascacielos
soy un árbol sin raíces
en medio del ruido
de una casa con hijos y marido
aquí, en Nicaragua, soy una mujer sola
asomada al borde del valle Ticomo
en la noche dulce
donde puedo nombrar las cosas⁶³⁷.

No obstante, Gioconda opta en su penúltimo poemario, *Mi íntima multitud*, no solamente por dar rienda suelta a la nostalgia sino igualmente por ser amante, esposa, amiga, intelectual activa y sobre todo un ser humano que cada vez cree más necesario —tal y como ella misma explicó en una charla dada en Saint Louis University el 27 de mayo de 2004— y que poco antes le confesaba a Margaret Randall, “encontrar una forma de estar menos alienados, menos solos, una forma que realmente nos una. Y, cuando digo *nos* me refiero a todos los habitantes de este planeta Tierra”⁶³⁸.

De esta manera, la proximidad con la naturaleza, que antaño se tradujera en espacio imaginado en el que se materializaban los *mitemas* y a menudo quedaba anclado en un tiempo mítico, se transforma en conciencia por el cuidado del recuerdo. Nicaragua aparece así en los versos de la poeta como un paraíso perdido por las traiciones a la revolución, por la distancia que la separa de ésta,

⁶³⁷ Gioconda Belli, “Vida dividida”, *Fuego soy, aparatado y espada puesta lejos*, p. 39.

⁶³⁸ Margaret Randall, *Las hijas de Sandino*, p. 259.

por el tiempo que fue y que ya no volverá nunca más; Nicaragua aparece ahora como símbolo del antiguo espíritu utópico *belliano*. En el poema “Llegada por avión a Managua” dice la poeta:

El canto del viento me recibe
en la noche de Managua.
Tantos que murieron de amor
se pasan secretos en la oscuridad.
De la ciudad se alza un susurro
que se hace brisa
y mueve la rama de los árboles.
Desde el avión
la ciudad es como un cielo de estrellas que tililan⁶³⁹.

Ahora bien, a la nostalgia por el tiempo pasado y la lejanía de su Nicaragua natal, de la que Belli se erigía como amante o madre en sus primeros poemarios⁶⁴⁰, ha de sumarse el sentimiento de pertenencia, de protección y de amor profundo por el resto del mundo, algo que resulta acorde con las palabras mencionadas por

⁶³⁹ Gioconda Belli, “Llegada por avión a Nicaragua”, *Fuego soy, apartado y espada puesta lejos*, p. 81.

⁶⁴⁰ En el poema “Ah, Nicaragua”, la escritora erige a su tierra natal como su amante. En la composición, la naturaleza del país es vista como la anatomía del amado y hábitat de Eros:

Me gusta tu enorme pecho verde y erizado
donde oigo tronar magma y volcanes.
Me gusta el furor que respira tu cielo
cuando llueve y empapa.
Estoy enamorada de vos, perdidamente enamorada.

Véase, Gioconda Belli, “Ah, Nicaragua”, *Línea de fuego, Poesía reunida*, p. 43. Asimismo en “Oda a un país güegüense”, Belli canta como una madre a un hijo en un acto por querer mecer desde la distancia todas las heridas que la historia ha causado a éste: “Este país sabe que no quiero ver su vientre adolorido, / sus vísceras laceradas, las cicatrices de múltiples heridas / la huella de punzantes dardos, de puñales enterrados”, en Gioconda Belli, “Oda a un país güegüense”, *Mi íntima multitud*, p. 14.

ésta en la aludida charla. Y así lo vemos en el poema “Ecología” en el que Belli deja patente nuevamente que no hay división entre la piel del cuerpo y la tierra, el agua, el fuego o el aire que rodean su organismo y que igualmente son los elementos básicos de la Tierra, de ahí que no pueda evitar proyectar su preocupación por la crisis ecológica:

Agua
la brisa
ha perdido
su norte
y se desliza
en manada
desde los manantiales
y pozos del cielo.
Estoy
en un mundo
que silenciosamente
se agota
que muere
como un niño
desvalido
sin nadie
que lo acune⁶⁴¹.

Para Belli, la crisis ecológica engloba no solamente a la naturaleza por haber sido explotada en el marco del proyecto de la modernidad, sino igualmente al ser humano y entre ellos a la mujer a quien sucediera según Carolyn Merchant entre otras, que resultara ser igualmente una de las grandes víctimas de dicho proyecto⁶⁴². Esto se ve en tanto en cuanto Belli no duda en utilizar

⁶⁴¹ Gioconda Belli, “Ecología”, *Fuego soy, apartado y espada puesta lejos*, p. 36.

⁶⁴² Carolyn Merchant, *The Death of Nature*.

personificaciones a la hora de referirse al planeta, como cuando dice que éste “muere”, al tiempo que lo convierte en un niño desvalido, para finalmente hablar de la necesidad de acunarlo, un acto exclusivo que puede llevar a cabo una madre con su hijo, y algo que por otro lado nos equipara con los demás animales. El acto de acunar es en la mujer común a otros animales, particularmente a los mamíferos. El planeta se erige como un gran ecosistema natural que engloba al social. Si el ser humano es incapaz de definir las líneas de actuación de su proyecto, el problema puede derivar en un ejercicio destructivo de todo.

En este contexto, la poeta aparece cada vez más cerca del mestizaje de base *martiana* al que se ha hecho referencia previamente. Sin embargo, éste es ahora concebido como una construcción válida y necesaria pero sobre todo ámbito discursivo dialogante entre contrarios aparentemente irreconciliables, como son el ser mujer y el ser hombre en la sociedad posindustrial, la vida y la muerte, la vigilia y el sueño, la locura y la cordura, Eros y Tánatos pero sobre todo, la palabra y el silencio impuesto por la sociedad a la mujer; pero igualmente, a otros colectivos desde el seno de la cultura occidental, ya sean estos una entidad nacional como Nicaragua o en parte continental como América Latina, entre otros. Dice Belli: “¿Qué tiempo es éste donde todos se oyen / mientras nadie escucha?”⁶⁴³.

Este silencio se concreta en “Tan lejano amor” en el gesto de tomar distancia para nunca dejar de ser, y desde allí construir la palabra desde el respeto a la verdad sin máscaras, sin temor al sufrimiento y sin miedo a la soledad:

Tan lejano el amor

⁶⁴³ Gioconda Belli, “Reunión de poetas en Granada”, *Fuego soy, aparatado y espada puesta lejos*, p. 106.

como si una parte de mí hubiese
escogido el silencio
y se acurrucara en él
con los ojos cerrados.

Oigo halagos, promesas, incitaciones
como si fuesen dirigidos a otra mujer.
La que soy se guarda
atrincherada en torre de marfil.
Como la pastora Marcela:
fuego soy apartado y espada puesta lejos.⁶⁴⁴

Bajo el paraguas de las palabras pronunciadas un día por Marcela, Belli continúa su ahora serena pero imbatible transgresión. Al igual que hiciera Cervantes con su personaje Don Quijote, la poeta nicaragüense desmonta el mito de Marcela para imbuirlo de humanidad y *mujeritud*⁶⁴⁵.

2.4. Pasiones elementales

En su poema “Retrato de ciudad”, incluido en *Mi íntima multitud*⁶⁴⁶, Gioconda Belli nos invita a un paseo por un ya inminente reino de Narciso⁶⁴⁷, a modo de *flâneur* que siente cómo la ciudad estigmatiza su amor. Ese amor está entretejido con la naturaleza, como fuente de vida y espacio de un Eros envolvente y seductor que colisiona con el materialismo circundante en las grandes urbes y es objeto de una degradación y posterior muerte continua. El tipo de progreso traído por las sociedades

⁶⁴⁴ Gioconda Belli, “Tan lejano el amor”, *Fuego soy, apartado y espada puesta lejos*, p. 21.

⁶⁴⁵ Gioconda Belli, “Países del erotismo”, p. 17.

⁶⁴⁶ Gioconda Belli, “Retrato de ciudad”, *Mi íntima multitud*, p. 65.

⁶⁴⁷ Gilles Lipovetsky, *La era del vacío*.

posindustriales parece conllevar esta situación que la poeta vive como una herida:

Sal en la herida.
Garras.
En carretas de bueyes
bajan despedazados árboles
hacia anónimas piras funerarias.
Transeúntes
oscuros
ambulan orillas
bordeando muertes involuntarias.
En la esquina
el hombre agita billetes bajo el sol.

A lo largo de unos versos en los que la tensión poética encuentra su forma en la cinematográfica técnica del *flash*, la concentración conceptual y emocional de las imágenes y su inmediata sucesión crean una malla que va tensando su capacidad connotativa. De esta manera, Belli recrea un mundo que parece haberse reducido a un tránsito automático, regido por la instantaneidad, en el que la anestesia es fruto de la excesiva mecanización, y que supone sin lugar a dudas, la total dinamitación de los enlaces fraguados por el erotismo elemental y cósmico: amor solidario, amor de madre, amor de esposa, amor a la naturaleza; de ese “Profundo amor de tiempo enamorado”. El único tiempo que rige los ciclos en “Retrato de ciudad” es el tiempo del dinero reflejado por el hombre que “agita billetes bajo el sol”.

La poeta que no se resigna, sufre a modo de calvario la escena que transcurre en su Managua natal, que como en tantas otras ocasiones aparece como correlato de su piel. Cuatro veces repite Belli a lo largo del poema la expresión “Sal en la herida”. Cada escena hace crecer el abismo que se percibe como insalvable,

y que culmina con su crucifixión, que no es otra que la crucifixión del pueblo nicaragüense, que ha visto cómo la revolución ha sido traicionada y el gobierno lo ha dejado flotar a la deriva:

Garras descienden sobre mi ciudad.
A la orilla del lago se alzaré una cruz.
Una cruz enorme.

Y yo no quisiera saber cómo sé
quiénes serán los crucificados.⁶⁴⁸

Madre de un pueblo estigmatizado, el nicaragüense, pero igualmente del Istmo y de Hispanoamérica, por su condición de margen y su compleja conyuntura histórico-social; mujer que se erige desde la insurrección y el espejo a menudo del sujeto posmoderno cuando habla desde tierra norteamericana, la escritura de Gioconda Belli es pasión, verbo hecho carne. Es una piel herida que se ha convertido por voluntad propia en *estigmata*, que orgullosa de su historia mira al frente y sigue luchando. Éste es el tiempo de la búsqueda de la felicidad más allá de su condición de mujer como participante en un proceso colectivo:

Vestime de amor
que estoy desnuda;
que estoy como ciudad
—deshabitada—
sorda de ruidos,
tiritando de trinos,
reseca hoja quebradiza en marzo.

Rodeame de gozo
que no nací para estar triste

⁶⁴⁸ Gioconda Belli, “Retrato de ciudad”, *Mi íntima multitud*, p. 67.

y la tristeza me queda floja
como ropa que no me pertenece.

Quiero encenderme de nuevo
olvidarme del sabor salado de las lágrimas

lleno mi pelo de gorrones,
dedos reventando en mariposas,
el aire enredado en mis dientes,
retornando a su orden
de universo habitado por centauros.⁶⁴⁹

⁶⁴⁹ Gioconda Belli, "Petición", *De la costilla de Eva, Poesía reunida*, pp. 126-127.

IV

CAPÍTULO IV: SEDUCCIONES DEL VERBO POÉTICO:

ANA ISTARÚ

Toda patria es el tránsito sagrado
de nuestra propia huella,
el vínculo que enlaza
imperceptiblemente nuestros sueños.

Julieta Dobles⁶⁵⁰

Inventarme. Inventarte. Nacer
para que puedas existir
y engendrar la sustancia
que limita, manándose,
tu pensamiento, tu calor, tu sangre.

Alfonso Chase⁶⁵¹

Ven a cantar conmigo
que yo conozco el valle,
y el candado
y la llave
y los muslos rojos de la tarde.

Ven a cantar conmigo
por la pradera,
toma mis uñas
por faroles
y mi corazón por bandera.

Ana Istarú⁶⁵²

⁶⁵⁰ Julieta Dobles, *Los delitos de Pandora*, San José: Editorial Costa Rica, 1987, p. 83.

⁶⁵¹ Alfonso Chase, “Cuerpo nocturno”, *Cuerpos*, San José: Editorial Costa Rica, 1972, p. 70.

⁶⁵² Ana Istarú, “Ven a cantar”, *Poemas para un día cualquiera*, en Mía Gallegos, *Golpe de albas*; Ana Istarú, *Poemas para un día cualquiera*, San José: Editorial Costa Rica, Colección Joven Creación, 1977, p. 88. La obra *Poemas para un día cualquiera* fue publicado conjuntamente con *Golpe de albas* de Mía Gallegos. Las dos poetisas resultaron ganadoras del premio “Certamen Joven Creación” convocado por la

Asociación de Autores y la editorial Costa Rica en 1976, tal y como dice la “Nota editorial”, *ibid*, p. 7.

1. DEL SUEÑO Y LA VIGILIA DEL VERBO POÉTICO EN COSTA RICA

Sueño y vigilia son dos actividades que transcurren de noche. Permanece en vigilia quien vela a alguien. En el ya aludido poema “Este país está en el sueño”, la poeta costarricense Ana Istarú da cuenta de un país que permanece dormido, que vive en la niebla pura —Carlos Francisco Monge habla del “hambre de claridad” del costarricense⁶⁵³— y es puro espejismo, que no se sabe si es verdad o mentira; un territorio, según ella, carente de historia. Como si de un hijo enfermo se tratara, el mensaje de Istarú mana de una fiera ternura propia de una madre, que lejos de querer permanecer a la sombra de una ilusión carente de sentido, reivindica la necesidad urgente del descubrimiento del ser costarricense. Es más doloroso no ser, y ser sólo sueño por no querer despertar y mirar, a alzar los ojos y abrir los sentidos en un acto de valentía y libertad:

yo sé que no hubo historia
si acaso fuimos rumor de maledicencias
un trillo nebuloso la húrfana del mundo [...]

pero somos pocos en saberlo

este país
está en el sueño que nos toca
sobre la faz del mundo
que nadie me lo arranque
es todo cuanto tengo
mas este corazón para simiente

⁶⁵³ Carlos Francisco Monge, *La imagen separada. Modelos ideológicos de la poesía costarricense 1950-1980*, Costa Rica: Instituto del Libro, Ministerio de Juventud, Cultura y Deportes, 1984, p. 29

y qué carajo a ver
con tanto amor
quién me lo quita⁶⁵⁴.

Si la noche y la luz del fuego según Gaston Bachelard apelan a la memoria original, a los recuerdos que traen la historia y la memoria del tiempo —que flota alrededor de la vela en forma de sombra⁶⁵⁵—, el día permite el diálogo de lo presentido con lo que se ve: el reflejo puro y limpio del sujeto en el espejo. Pero Costa Rica parece no haber salido de la noche previa a la conciencia plena del ser. Apenas parece poseer conciencia de nación.

En este contexto, Ana Istarú es trovadora de sueños. El trovador es el poeta; aquel que trova, la persona que encuentra o halla, tal y como dicta la definición dada por la RAE. Por eso su escritura es una escritura de praxis que se sitúa en el joven contexto literario costarricense —todas las historias de la literatura hablan de su nacimiento hace poco más de un siglo⁶⁵⁶— en la línea de aquellos poetas que entienden su proceso de escritura como algo más que un producto estético. La poesía serviría como vía de conocimiento de la realidad. Escribir es indagar sobre el ser costarricense dentro de la historia pero también desde la intrahistoria, en el encanto de lo cotidiano. Para Ana Istarú escribir es no albergar miedo al interrogante, con la piel como territorio desde el que contar, describir y reescribir la historia:

⁶⁵⁴ Ana Istarú, “Este país está en el sueño”, *La muerte y otros efímeros agravios*, pp. 40-42.

⁶⁵⁵ Aldo Trione, *Ensoñación e imaginario*, trad. Mar García Lozano, Barcelona: Editorial Tecnos, 1989, p. 78.

⁶⁵⁶ Véanse Jorge Valdeperas, *Para una nueva interpretación de literatura costarricense*, San José: Editorial Costa Rica, 1979; Margarita Rojas y Flora Tovares, *100 años de literatura costarricense*; Álvaro Quesada Soto, *Breve historia de la literatura costarricense*; Carlos Cortés, “Fronteras y márgenes de la literatura costarricense”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 588 (1999), p. 20.

yo sé que no hubo historia
estamos entre tanto por hacerla
estoy un poco triste
puedo donar mi traje hacer las velas
amar con un amor inenarrable
este terrón del aire adonde vine
pondré no importa mi piel por territorio⁶⁵⁷.

1.1. Trazos de una imagen separada

Carlos Francisco Monge sitúa a Ana Istarú dentro de la tercera generación de lo que él denomina de postvanguardia y explica que durante los setenta nace el sentir común de que “La vida y la historia son al mismo tiempo las conocidas y las ocultas; basta con leer un poema como “Un país que está en el sueño” (Istarú)”⁶⁵⁸, por lo que se mantiene con decisión una máxima que introdujera la segunda generación de postvanguardia: la importancia del interrogante frente a una utopía que ha resultado ser un velo, un motivo para evadir el miedo al espejo y la imagen que éste refleja.

El poema de Istarú no deja lugar a dudas: el ser costarricense no es sino, como ha dicho Monge, “imagen separada”, concepto que el poeta y crítico extrapola para definir la actividad artística⁶⁵⁹. Inserta en un ámbito geográfico del continente, el Istmo, que se ha visto envuelto por el terror de forma continuada desde la Independencia, Costa Rica vive en una permanente república democrática. Ésta parece haberse quedado anclada en un eterno y amable presente en el que la cordialidad y la anestesia comparten

⁶⁵⁷ Ana Istarú, “Este país está en el sueño”, *La muerte y otros efímeros agravios*, p. 41.

⁶⁵⁸ Carlos Francisco Monge, *Costa Rica: poesía escogida*, San José: EDUCA, Universidad Centroamericana, 1998, p. 34.

⁶⁵⁹ Carlos Francisco Monge, *La imagen separada*, p. 29.

las dinámicas rectoras del espíritu nacional, que contrasta con la alarmante violencia y la amputación de derechos que viven sus vecinos. Según Carlos Cortés, otros países centroamericanos como Nicaragua o Guatemala

son en sí mismos una gran imaginación imaginadora, fábula de fábulas—, son entidades ideológicas preexistentes que recrearon los megarrelatos latinoamericanos para consolidar su identidad literaria: El Dictador, La Revolución, La Guerrilla... Costa Rica formó su identidad cultural en los márgenes de estos imaginarios y aislada, por razones políticas— la vigencia de una democracia política desde 1889, la ideología de consenso, un reformismo igualitarista desde 1940, etc.— de la involución dictatorial que sufrió Centroamérica hasta que se desencadenó la Revolución Sandinista de 1979 e inmediatamente después de la crisis centroamericana de los ochenta.⁶⁶⁰

En sus antologías, tanto la publicada en 1992 como la de 1998, Monge, habla de la poesía costarricense siempre insistiendo en que la escritura poética de su país tiene un lugar dentro de las letras centroamericanas, de la literatura hispanoamericana y finalmente, de la poesía escrita en español, o bien que nace de ésta. Esta insistente aserción muestra cuanto menos esa necesidad de reafirmarse más allá de sus fronteras, con el fin de terminar de perfilar su identidad. Una reflexión que no se encuentra por lo general en las antologías de poesía nicaragüense. Dice Carlos Francisco Monge al inicio del prólogo de la antología de 1992: “Aislada y dicha a secas, la idea de poesía exclusivamente costarricense es débil y confusa”⁶⁶¹. Más adelante precisa: “La poesía de Costa Rica nace de dos tradiciones, que la han conducido

⁶⁶⁰ Carlos Cortés, “Fronteras y márgenes de la literatura costarricense”, pp. 21-22.

⁶⁶¹ Carlos Francisco Monge, ed., *Antología de la poesía de Costa Rica*, San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 1992, p. 9.

a lo largo de cien años: una, ya mencionada, el caudaloso río de la literatura española; y otra, la literatura hispanoamericana.⁶⁶²

Esta afirmación se traduce en la diacronía literaria *tica* en una apertura que ha convertido a Costa Rica, especialmente a partir de los años cuarenta con la llegada de la vanguardia, en un país abierto a las influencias no sólo de los Estados Unidos y Francia, sino igualmente de España y en particular, de la Generación del 27; pero también del resto de Hispanoamérica, algo verdaderamente excepcional. Esta apertura ya iniciada por autores como Francisco Amighetti —sus viajes a Europa permitieron al escritor realizar importantes aportaciones que fueron decisivas para la vanguardia costarricense— se consolidó con la llegada de la crisis en la década de los cuarenta. Entonces la elites intelectuales, antaño más reacias a las influencias extranjeras, muestran una apertura. Asimismo, Costa Rica lleva a cabo una importante labor en la democratización de la cultura tanto en esta década como en las sucesivas, gracias a las políticas culturales del Estado. Éstas comienzan a dar sus frutos a partir de la década de los cincuenta⁶⁶³.

Los efectos de este talante nacional inicialmente tan cerrado contribuyeron en algunos casos a que algunos artistas se exiliaran voluntariamente de su país. Éste fue el caso de la poeta Eunice Odio. Con una escritura cercana al surrealismo místico —así definida por Pablo Neruda—, Odio ha sido señalada por gran parte de la crítica como una de las mejores poetisas hispanoamericanas. La poeta experimentó nuevas vías de expresión incorporando el

⁶⁶² Carlos Francisco Monge, *Antología de la poesía de Costa Rica*, p. 10. En la antología de 1998, Monge reitera esta idea: “formamos parte de un universo cultural inconfundible, el de la literatura hispanoamericana; y nuestros poemas son la representación de una comunidad —Centroamérica— sujeta a las veleidades geopolíticas de la región, y del hemisferio”; en Carlos Francisco Monge, *Costa Rica: poesía escogida*, p. 9.

⁶⁶³ Rafael Cuevas Molina, *Políticas culturales de Costa Rica*, p. 59.

lenguaje japonés y el cubismo a sus composiciones. No obstante, tal y como explica el escritor Carlos Cortés, autor de *Cruz de olvido*, en su artículo “Fronteras y márgenes de la literatura costarricense”⁶⁶⁴, la naturaleza de este exilio fue voluntaria. La costarricense tuvo que irse de su país para encontrar un espacio en el que desarrollar su escritura libremente sin presiones. Según Carmen Naranjo, al igual que Yolanda Oreamuno, Odio partió

en un exilio voluntario, vergonzante y angustiante para nuestro país, porque no se las comprendió ni se les dio estímulo alguno, más bien fueron objeto de burla o alimento de la chismografía en el estrecho de San José que las vio horrorizado y puritano recorrer sus calles.⁶⁶⁵

Las palabras de Naranjo nos acercan a una problemática doble: la de ser escritora y ser costarricense, en la que Istarú está inscrita y sobre la que en breve se ahondará. No obstante, si se sondea en la historia cultural *tica*, no es difícil encontrar otros casos de artistas, no sólo mujeres, que salieron fuera buscando un espacio en el que poder expresarse pero igualmente unas raíces, que al parecer, según Cortés, no habrían encontrado en su propia patria. Éste es el caso de Chavela Vargas o del gran escultor Francisco Zúñiga:

yo me inclino por explicar que tanto Chavela como Zúñiga salieron de Costa Rica no tanto en busca de un país geográficamente grande como el río de una tradición consolidada en términos de rasgos de identidad. Chavela Vargas se incorporó a la canción popular y Zúñiga a Mesoamérica, ese estado del alma del mestizo mexicano y centroamericano.⁶⁶⁶

⁶⁶⁴ Carlos Cortés, “Fronteras y márgenes de la literatura costarricense”, p. 20.

⁶⁶⁵ Carmen Naranjo, *Mujer y cultura*, p. 110.

⁶⁶⁶ Carlos Cortés, “Fronteras y márgenes de la literatura costarricense”, pp. 20-21.

Estos acontecimientos evidencian la dinámica de un problema de fondo y que encuentra su error de engranaje en la mera asunción del modelo ideológico de la irreconciliación entre la realidad y el deseo⁶⁶⁷, lo que apela inevitablemente a la existencia de una “identidad borrosa”:

Identitariamente hablando Costa Rica es una *ínsula rarissima* [...] ¿De qué podemos hablar nosotros si, a diferencia del resto de Latinoamérica, nuestra construcción imaginaria —nuestro imaginario sociocultural— se basa en el acuerdo de consenso y en la igualdad socioeconómica y racial —la igualación simbólica?⁶⁶⁸

Esto puede explicar que la poesía de la primera mitad del siglo XX se haya mantenido en dos corrientes: “una nostalgia del pasado y una aspiración de la ruptura”⁶⁶⁹. Respecto a la primera, la nostalgia del pasado, cabe señalar que más que de un pasado, se trataría de una utopía nunca realizada, que ha elegido este tiempo como espacio, lo que consolidaría su carácter irrealizable y justificaría la apatía o la institucionalización de la melancolía y su respectivo canto como *modus scribendi*. Éste encuentra en el modernismo, con su exotismo, un espacio de evasión y de expansión lingüística y rítmica, y en la oposición consolidada en la modernidad entre el área cosmopolita y rural —reflejada ahora en la literatura en un intento, tras la estela del grupo del Olimpo por

⁶⁶⁷ Carlos Francisco Monge, *La imagen separada*, p. 167.

⁶⁶⁸ Carlos Cortés, “Fronteras y márgenes de la literatura costarricense”, p. 21.

⁶⁶⁹ Carlos Francisco Monge, *La imagen separada*, p. 28. Fruto de la irreconciliación entre la realidad y el deseo, la dinámica generada a partir de la nostalgia del pasado y de la aspiración de la ruptura, características de la primera mitad del siglo pasado, surge equívocamente una extraña coincidencia: “la aspiración a una poesía ahistórica y el origen radicalmente distinto de esas vivencias”, que nace de la forma de vincularse con el mundo; *ibid*, p. 37.

proseguir la búsqueda del ser costarricense— su máxima expresión: frente al campo, la ciudad y el cosmopolitismo se debaten como representantes del espíritu nacional en la recién llegada modernidad.

La segunda corriente, esto es, la que promueve la aspiración a una ruptura se erige como polo opuesto dentro de una dinámica. Sin embargo, ésta no parece plantear una alternativa⁶⁷⁰, sino más bien actuar como contracorriente de la anterior, con el fin de asegurar una comedida conciencia crítica y un aparente fluir de la historia de la recién nacida república. Ésta es llevada a sus máximas consecuencias aunque siempre dentro de un talante amable y templado —propio de la sociedad costarricense y su aparato ideológico— en la década de los cuarenta. Estos años marcan un punto de inflexión en la historia de la literatura costarricense. A partir de entonces, se puede hablar de una pluralidad de propuestas, pero en ningún caso de sólidas escuelas o tendencias artístico-literarias según Monge⁶⁷¹, quien se afana por extender el periodo de la vanguardia al menos hasta los años noventa, dejando la puerta abierta a una nueva generación que él ha llamado generación de posvanguardia⁶⁷² y que aún se estaría gestando.

No obstante, hablar de posvanguardia, cuando nos encontramos en un momento —esta primera década del siglo

⁶⁷⁰ Los derroteros que siguen las dos corrientes señaladas por Monge, subrayan la tesis de Carlos Cortés de la literatura costarricense en relación con la identidad: “La literatura requiere de imágenes en movimiento y de fuerzas en oposición, pero la representación costarricense de la historia ofrece pocas imágenes y escasos conflictos”. Una realidad que se encuentra agravada por “nuestra diseminación cultural —nuestra tradición indígena es escasa y la tradición propia está aún en proceso de gestación—”; en Carlos Cortés, “La poesía costarricense de fin de siglo”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 588 (2004), p. 39.

⁶⁷¹ Carlos Francisco Monge, *Antología de la poesía de Costa Rica*, p. 10.

⁶⁷² Carlos Francisco Monge, *Costa Rica: poesía escogida*, p. 15.

XXI— en el que la ruptura se ha consolidado como tradición y es otro de los posibles caminos de conocimiento, en una realidad que fluye frenéticamente y vive enloquecida por un actualizado *carpe diem* bajo el reino de Narciso, resulta significativo. Además permite entrever de nuevo, el estancamiento ideológico y la asepsia popular imperante, fruto de la penetración de la cultura norteamericana, de los *mass media* y de la neocolonización que el liberalismo económico ha producido en una sociedad cuyo estado ha dejado la economía en las dos últimas décadas en manos del sector privado y de las grandes multinacionales extranjeras. En esta coyuntura, la esperanza por un reencuentro con el propio ser costarricense parece disminuir: “Espejo ingrato de este fin de siglo, porque nos muestra lo que no tenemos, lo que perdimos, lo que no somos. Porque muestra lo que no debe verse en el espejo.”⁶⁷³

La década que va desde 1948 a 1958 es testigo de una profunda modernización socioeconómica e ideológica. Asistimos entonces al surgimiento de un grupo poético que se inspira en la conciencia de modernidad de Felipe Azofeifa. El poeta incorporó a la poesía el vocabulario poético contemporáneo y la conciencia histórica. Tras él, el panorama literario costarricense es testigo de la llegada de una poesía profundamente politizada. A la “conciencia feliz” le sucede “la dislocación del yo” y “la irrupción de la incertidumbre”⁶⁷⁴.

Junto a esta novedosa politización hemos de mencionar la existencia de otra línea ideológica-estética, señalada por Álvaro Quesada Soto y que a menudo se entrecruza con la primera con resultados fecundos. Se trata de “una poesía más hermética y

⁶⁷³ Carlos Cortés, “Fronteras y márgenes de la literatura costarricense”, p. 25.

⁶⁷⁴ Carlos Cortés, “La poesía costarricense de fin de siglo”, p. 41.

autorreferencial”⁶⁷⁵, que predomina en los poetas de mayor edad como Virginia Grütter.

1.2. Del compromiso de Jorge Debravo a la poesía como trascendencia

El representante del primer tipo de poesía más orientada a la denuncia y preocupada por la accesibilidad a un público más amplio es sin duda alguna Jorge Debravo, quien murió a los veintinueve años de edad, por lo que no tardó en convertirse en leyenda, dejando tras de sí una amplísima producción poética que encuentra en el “lenguaje cotidiano, simple y sin ambages”⁶⁷⁶ su sello de identidad. La solidaridad y el amor se erigen como la temática central de este campesino pobre que fabricaba tinta porque no tenía dinero para comprar un bolígrafo. Se trata por tanto de un escritor totalmente del margen: “Es importante porque constituyó un proyecto no capitalino que inspiró la organización de grupos similares”⁶⁷⁷. Según Carlos Cortés, la aportación de Debravo posee un carácter revolucionario para la poesía costarricense ya que “ofrece un marco perfecto a la conciencia del poeta contemporáneo y concede una visibilidad activa a la poesía nacional.”⁶⁷⁸

Tras la muerte de Jorge Debravo, cuatro poetas pertenecientes a su mismo proyecto literario, Laureano Albán, Julieta Dobles, Carlos Francisco Monge y Ronald Bonilla editaron un manifiesto que titularon *Manifiesto trascendentalista*. Se trata sin duda alguna, de una propuesta ideológica que incluye una

⁶⁷⁵ Álvaro Quesada Soto, *Breve historia de la literatura costarricense*, p. 78.

⁶⁷⁶ Carlos Manuel Villalobos, “Encuentros y desencuentros entre la poesía nicaragüense”, p. 476.

⁶⁷⁷ *Ibidem*.

⁶⁷⁸ Carlos Cortés, “La poesía costarricense de fin de siglo”, p. 42.

selección de poemas de sus autores. Monge no ha dudado en subrayar con la cautela propia de quien participó en la elaboración de dicho proyecto “su particular significado en nuestra historia: es, hasta el momento, el único intento de cohesionar un grupo literario a partir de una propuesta estético-ideológica”⁶⁷⁹. Según sus propios autores,

Nacimos prisioneros entre dos viejos muros asfixiantes: por un lado la mediocridad mimética comodidosa y superficial de la poesía de nuestro país, y por otro los altos logros, tensos de milagro y profundidad, de la poesía universal, en sus mejores casos;⁶⁸⁰

A diferencia de los planteamientos de Debravo, los trascendentalistas defienden lo lírico únicamente en su función poética. Les interesa la imagen pero atacan los mensajes políticos, lo cual es llamativo, en tanto que algunos de ellos ya habían cultivado la poesía como tema político-social. Se trata de un estilo que, fundado en la estética de la imagen, se concreta en un debate en torno a la verosimilitud, y que valora a la poesía como un fin en sí misma contra la dimensión puramente referencial, lo que consolida su carácter de oposición frente a la propuesta del exteriorismo nicaragüense⁶⁸¹:

⁶⁷⁹ Carlos Francisco Monge, *Antología de la poesía de Costa Rica*, p. 32.

⁶⁸⁰ Laureano Albán *et al.*, *Manifiesto trascendentalista y poesía de sus autores*, p. 13. Nótese como en el discurso aparece el menosprecio de lo costarricense frente a lo universal. Esta idea no hace sino subrayar la reflexión hecha anteriormente sobre el ser costarricense y su necesidad de encontrarse o definirse a falta de una identidad propia, en función de lo hispanoamericano, de lo español, y en este caso negando las aportaciones de la poesía escrita inmediatamente anterior a los trascendentalistas en territorio nacional, frente al resto de la poesía universal que queda ensalzada en estas líneas.

⁶⁸¹ Carlos Manuel Villalobos, “Encuentros y desencuentros entre la poesía nicaragüense”, pp. 476-477. Esta oposición al exteriorismo y al imaginismo, se traduce en ataques verbales explícitos que se reiteran en el *Manifiesto trascendentalista*. De esta

La poesía no es un vehículo de ideas. Su interés parece ser la comunicación integral de las vivencias trascendentales directamente de ser a ser. Las vivencias pueden contener ideas, pero las ideas no pueden contener la vivencia, dado que esta última es un acto más pleno y completo de la naturaleza humana. Reducir la poesía a vehículo de ideas, es llamar a la poesía a uno de sus elementos. La poesía tiene un fin ultraliterario: incorporarse al ser, trascender la estructura literaria y convertirse en vivencia trascendental del lector.⁶⁸²

Su estela, una vez disipados los objetivos iniciales planteados en la citada obra, posee una notable importancia y se constituye como sustrato poético desde entonces hasta la actualidad con una notable influencia en las siguientes promociones junto con otras alternativas, entre las que figura la escritura poética de Ana Istarú, según Cortés, una poesía abierta al diálogo con los signos de su tiempo⁶⁸³. Buena prueba de ello es el poema citado a lo largo de este epígrafe en el que la poeta muestra sin tapujos y con el dolor propio que requiere la aceptación de la verdad, la condición de “imagen separada” del ser costarricense en una poesía desnuda en la que Istarú fusiona su territorio íntimo con el de la patria, desde el interrogante y la asunción de una realidad angustiosa, reveladora de una fragmentación a través de la denuncia y del diálogo:

manera afirman que el imaginismo limita la poesía al juego y a la asociación sorpresiva que se concreta en la elaboración de paraísos estéticos al estar éste fundado en “la liberación de una imaginación escapista sin asideros esenciales con la realidad”. Según los trascendentalistas: “La imaginación creadora es un medio de realización del poema, pero nunca un fin de la poesía. Sería limitarla a sus medios”; en Laureano Albán *et al.*, *Manifiesto trascendentalista y poesía de sus autores*, p. 36. Para los trascendentalistas la poesía es por tanto, un acto trascendental y la imaginación es sólo un medio.

⁶⁸² Laureano Albán *et al.*, *Manifiesto trascendentalista y poesía de sus autores*, p. 83.

⁶⁸³ *Ibidem.*

este país no es
y qué me importa
puedo tomar mis venas tejerle un barrilete
ya sé que no es ni un barrio de París
que la gente pobrecita
casi casi se hace la europea
y mira con desprecio a los vecinos

si supieran

en fin perdono los perdono
pido perdón a mis hermanos
salvadoreños nicas panameños
la gente es inocente en todas partes
son otros más arriba
la clase perniciosa
estamos claros⁶⁸⁴.

Un discurso que se proyecta como alternativa en la historia de la literatura costarricense y que marca el nuevo signo de una escritura poética desde la que según Monge “sus poetas parece que hablan a otra realidad, y estrenan unas relaciones con nuevos signos de la historia, cuyo sentido aparece sombreado e incierto”⁶⁸⁵.

⁶⁸⁴ Ana Istarú, “Este país está en el sueño”, *La muerte y otros efímeros agravios*, pp. 40-41.

⁶⁸⁵ Carlos Francisco Monge, *Costa Rica: poesía escogida*, p. 14.

1.3. La voz de la mujer en el panorama poético costarricense

La voz de Istarú opera en el panorama literario *tico* desde el margen, ya que desde su condición de mujer que vive y escribe en una sociedad fuertemente patriarcal aspira a modificar el sistema. Istarú considera este patriarcado como algo negativo para el desarrollo de su país y por lo tanto igualmente para la fragua de la identidad del mismo. Dice Ana Istarú en referencia al contexto costarricense al hablar de la composición: “Este país está en el sueño”:

Cuando escribo “Este país está en el sueño”, de alguna forma intento aludir a la actitud del costarricense de percibir su propio país como una especie de arcadia paraíso perdido o bueno no, paraíso único y decepción en el contexto latinoamericano, quizás por la evidente vocación civilista, democrática y pacifista de nuestro país, Yo reivindico y me enorgullezco de estos valores que efectivamente tienen nuestra idiosincrasia pero pienso que los costarricenses nos hemos ensoberbecido con esta visión un tanto ilusoria porque nos impide ver una serie de contradicciones que intento evidenciar en lo que escribo, particularmente en lo que más me interesa que es la inequidad de género que existe. Lo que intento es de alguna forma visibilizar aquellas contradicciones invisibles para confrontarlas con el lector, sensibilizarlo e intentar modificar una conducta social; lucho contra los estereotipos⁶⁸⁶.

La percepción que tiene Istarú de la sociedad *tica* y la crítica que realiza aparecen no tanto condicionadas por su naturaleza femenina como favorecidas por este hecho, tal y como ha quedado patente en esta última cita. En su escritura que aspira a ser una

⁶⁸⁶ Esther Quintana y Alejandra Aventín, “Palabras como imanes. Entrevista a Ana Istarú y selección de poemas”.

escritura de praxis bordea y cuestiona ciertamente tópicos que integra en una reflexión que incluye temas más universales. Sin embargo, en tanto que lo hace ex-céntricamente adoptando la sinceridad, la ironía o la crítica mordaz según sea el caso, su visión y sus aportaciones adquieren un mayor valor. El feminismo de Istarú viene dado por su condición de mujer hispanoamericana y el falocentrismo existente en su patria. Carmen Narajo se refiere a éste en los siguientes términos:

El feminismo es un humanismo, que esconde la importancia, hasta ahora desconocida o devaluada, de las contribuciones que aportan las mujeres a la sociedad, a la cultura, a la economía, a la producción y a la reproducción de un país.⁶⁸⁷

Por lo tanto se puede afirmar que en la misma línea de Gioconda Belli, Istarú aspira a una realidad social en la que lo masculino y lo femenino queden integrados. Por ello expresa su deseo de combatir

las formas de enajenación a la que nuestro orden social somete tanto al hombre como a la mujer, haciéndoles creer que el uno es superior al otro, y constriñendo a ambos patrones de conducta ajenos a su verdadera naturaleza. Desearía, como pronunciación de esta postura, combatir cualquier otro tipo de opresión, ya no sólo en el contexto de la relación hombre mujer, sino dentro del marco de las relaciones sociales en general.⁶⁸⁸

Según Carlos Francisco Monge, en el último cuarto de siglo, “la palabra de la mujer ha reclamado su sitio, en la sociedad y en la

⁶⁸⁷ Carmen Naranjo, *Mujer y cultura*, p. 193.

⁶⁸⁸ Elba Andrade y Hilda. F. Cramsie, *Dramaturgas latinoamericanas contemporáneas*, Madrid: Editorial Verbum, 1991, p. 227.

literatura misma”⁶⁸⁹. Junto a ésta, se erigen otras minorías desde los márgenes que no dudan en verbalizar sus reivindicaciones morales y sociales “y por ello empiezan a aparecer los desafíos y afirmaciones de quienes habitan un sistema manchado por el androcentrismo y las complicidades”⁶⁹⁰.

En este margen, Istarú coincide con otras mujeres que le precedieron como Eunice Odio en poesía, Yolanda Oreamuno en narrativa o Carmen Lyra en la narrativa breve. Tres mujeres que tuvieron que exiliarse pero cuya producción marcó un antes y un después en la literatura costarricense, como fue la publicación de *Los elementos terrestres* en 1948 de Eunice Odio, que tal y como explica Carlos Cortés aunque no fue publicado en Costa Rica en forma de libro hasta casi cuarenta años después, “define la irrupción de la vanguardia anunciada desde los años treinta por Jiménez —muerto un año antes en Buenos Aires—, Amighetti, y más tarde por Isaac Felipe Azofeifa y Alfredo Cardona Peña.”⁶⁹¹

La poesía de Debravo promovió en esa búsqueda de la depuración y de la defensa de la sencillez, “una visión original y primigenia del mundo, liberada de las ataduras del poder que organizan y determinan las relaciones y significados convencionales”⁶⁹². Los ecos de la Revolución cubana, la guerra de Vietnam, París 68, el movimiento *hippie* o las religiones orientales, se dejan sentir en los años sesenta y principios de los setenta en la sociedad costarricense y confluyen en el discurso de Debravo en la búsqueda de un lenguaje que ayude a expresar el malestar, y a esta revalorización de los códigos del mundo natural y cotidiano, que incluye en su abanico de tópicos al “erotismo, la tierra-madre, la

⁶⁸⁹ Carlos Francisco Monge, *Costa Rica: poesía escogida*, p. 14.

⁶⁹⁰ *Ibidem*.

⁶⁹¹ Carlos Cortés, “La poesía costarricense de fin de siglo”, p. 40.

⁶⁹² Álvaro Quesada Soto, *Breve historia de la literatura costarricense*, p. 80.

mujer como tierra fértil y fecundada, la regeneración, el vitalismo, la idea de renovación”⁶⁹³.

En este contexto nace la escritura poética de Ana Istarú que como se verá concentra en su producción el legado del panorama aquí trazado, particularmente el de Debravo y los trascendentalistas, y que no duda en modelar, al igual que otros miembros del grupo de la segunda postvanguardia, para proponer una nueva lectura de la realidad costarricense que busca reorganizar el sentido del entorno inmediato⁶⁹⁴ desde la ilusión y la esperanza:

Oye:
con un lápiz se puede encontrar la sangre,
con una mirada el misterio,
con una palabra el milagro
y con la lágrima el amor.
Y con un deseo la luz.⁶⁹⁵

⁶⁹³ Carlos Francisco Monge, ed., *Antología de la poesía de Costa Rica*, p. 31.

⁶⁹⁴ Margarita Rojas y Flora Tovares, *100 años de literatura costarricense*, p. 247.

⁶⁹⁵ Carmen Naranjo, “Oye”, *Costa Rica: poesía escogida*, p. 192.

2. ANA ISTARÚ: TROVAR LA PATRIA ÍNTIMA BAJO EL HECHIZO DE EROS

2.1. Galerías discursivas: conciliaciones de la imagen separada

El sustrato de nuestro sistema simbólico es el olvido —no la amnesia, que es la pérdida total de la memoria, sino la *dismnesia*, la debilidad de la memoria, que es recordar para olvidar, para ocultar, para negar —, el disimulo, la hipocresía, el silencio, que permiten que el consenso sublime, el conflicto y la subversión ideológica y que la intimidad se vuelva un pecado social —el adentro se confunde con el afuera: lo de adentro es lo de afuera—. País pequeño, infierno grande, purgatorio socializado.⁶⁹⁶

La definición que da Cortés sobre el ser costarricense ilumina y proporciona algunas de las coordenadas que explican la condición del ser nacional como “imagen separada”⁶⁹⁷.

La poesía de Ana Istarú enfrenta y afronta como ha dicho Carlos Cortés “los signos de la época”⁶⁹⁸. Se trata de una escritura dialogante que permite “romper el círculo natural del desarrollo y a la vez de aislamiento de la literatura nacional, dentro y fuera de nuestras fronteras”⁶⁹⁹. Ana Istarú perfila en una escritura poética,

⁶⁹⁶ Carlos Cortés, “Fronteras y márgenes de la literatura costarricense”, p. 26.

⁶⁹⁷ Carlos Francisco Monge, *La imagen separada*.

⁶⁹⁸ Carlos Cortés, “La poesía costarricense de fin de siglo”, p. 42.

⁶⁹⁹ *Ibidem*. Ana Istarú ha cosechado éxitos más allá de las fronteras de su patria. Su obra *La estación de fiebre* ha sido traducida al francés y parcialmente al inglés, alemán, italiano y flamenco en antologías y revistas. La versión francesa titulada igualmente *Saison de fiebre* fue traducida por Gérard de Cortanze y publicada en 1997 por Editions de la différence / Editions UNESCO en París.

También su obra teatral ha recibido una notable atención por parte de la crítica en el panorama internacional. Istarú es autora de seis obras de teatro, una de ella aún inéditas: *Sexus benedictus*. Su última obra, por la que recibió el premio de teatro

desde el margen, los contornos de la patria que quedan abiertos al mundo, a través de la vida como la celebración del amor. Delirio el de Istarú que se aleja de la crisis y el vacío, para buscar el despertar, la imagen reparada, el amanecer de la vida en todo su esplendor; el triunfo de Eros frente a Tánatos:

para la muerte vine

para la muerte [...]

ya que perezco

mi amor es un acto de heroísmo

Aquileo Echevarría en 2005, es un monólogo titulado *La loca*. Éste ha sido publicado aquí en España. Véase Ángeles Encinar, Eva Löfquist y Carmen Valcárcel, eds., *Género y Géneros: Escritura y Escritoras iberoamericanas*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2006, pp. 116-122. Las obras anteriores a estas dos son: *El vuelo de la grulla*, Revista Nacional de Cultura, San José: San José UNED, 26 (1994), pp. 65-74 y *Madre nuestra que estás en la tierra*, ya citada en el presente trabajo. En 2001 publica *Hombres en escabeche*, Sevilla: Colección Compás, obra con la que ganó el Premio Hermanos Machado; y finalmente, en 1995, *Baby boom en el paraíso*, Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.

Algunas de sus obras conocen igualmente versiones en otras lenguas, especialmente en inglés y han sido representadas por todo el mundo. Cabe señalar que la producción poética de la escritora comparte con la dramática, su deseo de hacer posible una sociedad conocedora de su identidad, valiente y dispuesta a la lucha contra cualquier tipo de opresión social. El teatro *istariano* está marcado por la presencia de protagonistas femeninas que encarnan la problemática de la mujer en el seno de la sociedad *tica* pero también los efectos negativos del patriarcado sobre el hombre, como sucede con el protagonista de *El vuelo de la grulla*. Las obras de Istarú están escritas para poder ser representadas. La costarricense es también una reconocida actriz y ha actuado en casi todas ellas. Salvo las dos primeras, en el resto de su producción predomina la parodia y el humor con un énfasis especial en la erosión y el cuestionamiento de lo simbólico-social. En su última obra *La loca*, a través de un discurso deshilachado y fragmentado que nos transmite un frío estupor verbal neoesperpéntico, Istarú muestra la neurosis de la sociedad costarricense que es la misma de nuestra sociedad posmoderna, de quien la protagonista podría ser muy bien una personificación, que clama por un espacio en un margen en el que poder despertar de un sueño más agrio que dulce.

después de la batalla
me sumiré en la paz

después de la batalla

y todo cuanto dejo
es mi temible amor
por lo que es vivo⁷⁰⁰.

2.1.1. Trovar la patria íntima

La poeta se erige como trovadora de sueños que intenta proyectar sobre una realidad problemática que la costarricense concilia a través del diálogo en todos los planos de la existencia, en un intento por ser luz y paloma, capaz de sondear las sombras de lo nunca dicho:

La noche va a brotar
como una décima nota
en el reloj de mi casa. [...]
El mundo se hace papel,
aurora insignificante
entre mi mano,
más angosta aún sobre mis propios trazos.
Escribo,
y dentro de mí la luz
se despierta alborozada,
paloma iluminando a gritos
los techos y las ventanas.⁷⁰¹

⁷⁰⁰ Ana Istarú, “Para la muerte vine”, *La muerte y otros efímeros agravios*, pp. 33-35.

⁷⁰¹ Ana Istarú, “Escribo”, *Poemas para un día cualquiera*, p. 63.

Ternura y denuncia quedan entretejidos en su escritura que opta por la sinceridad en su empresa por abanderar el amor como materia prima de la vida:

Ahora que el amor
es una extraña costumbre,
extinta especie
de la que hablan
documentos antiguos,
y se censura el oficio desusado
de la entrega; [...]
ahora que es vedada la ternura,
modalidad perdida de las abuelas,
que extravió la caricia
su avena generosa; [...]
Rescato la palabra primera
del útero, y clásica y extravagante
emprendo la tarea
de despojarme.
Y amo.⁷⁰²

De esta manera, Istarú teje y funda en sus versos la patria íntima, como costarricense y como mujer que es piel, tierra fértil, palabra fértil, “útero” del que nace la “palabra primera”. Su escritura es búsqueda y encuentro. Del silencio de la contemplación nace el verbo investido por un súbito lirismo. Afirma Gaston Bachelard que “la poesía es verdaderamente el primer fenómeno del silencio”⁷⁰³. En Istarú es palabra nunca dicha pero presentida,

⁷⁰² Ana Istarú, “IV”, *La estación de fiebre y otros amaneceres*, pp. 53-54.

⁷⁰³ Gaston Bachelard, *El aire y los sueños*, México: Fondo de Cultura Económica, 1980, p. 305.

pálpito, revelación cotidiana, realidad trascendida en la que “los verbos vuelven a encontrar el detalle de su movimiento original.”⁷⁰⁴

El tema de la patria íntima, muy frecuentado en Centroamérica, encuentra tal y como señala Selena Millares en la escritura poética de Costa Rica, un espacio en el que coinciden un número considerable de poetas pertenecientes a las generaciones de la postvanguardia como Julieta Robles, Carlos Francisco Monge, Lil Picado, Diana Ávila, Gerardo Morales, Juan Antillón y por supuesto, Ana Istarú⁷⁰⁵. Se trata de un espacio en el que la palabra busca beber del silencio más íntimo y reencontrarse con lo inefable, para ser dicha por el poeta en un acto casi mágico⁷⁰⁶. En la poesía de Monge las imágenes aparecen como sombras de las palabras, mientras que Alfonso Chase concentra su verbo poético en un amplio abanico, que aspira a nombrar las miserias y las grandezas humanas⁷⁰⁷. En una dialéctica que funde el plano de la realidad con la interioridad del poeta, a partir de la fe en la poesía como ámbito en el que es posible reparar la “imagen separada”, se aspira a una fusión conciliadora, que oscila entre la contemplación, el diálogo con el mundo y la defensa de lo solidario.

Estas tres líneas esenciales se concentran en la producción poética de Ana Istarú y quedan materializadas, a través “de la confluencia del intimismo amoroso y el canto solidario”⁷⁰⁸. La patria íntima como emblema en la escritura de Ana Istarú, es un espacio dinámico, que se proyecta decididamente desde el margen

⁷⁰⁴ Gaston Bachelard, *El aire y los sueños*, México: Fondo de Cultura Económica, 1980, p. 305.

⁷⁰⁵ Selena Millares, “VII. Variaciones de la patria íntima”, *La maldición de Scheherazade*, pp. 55-56.

⁷⁰⁶ *Ibid*, p. 56.

⁷⁰⁷ Selena Millares, “VII. Variaciones de la patria íntima”, *La maldición de Scheherazade*, pp. 55-56.

⁷⁰⁸ *Ibid*, p. 68.

en el ámbito del discurso nacional, en una actitud combativa cuestionando la *dismnesia* señalada por Cortés: Istarú subvierte la idea de la “intimidad como pecado social”, “el consenso sublime” pero igualmente las dinámicas del aparato ideológico nacional⁷⁰⁹.

Se trata de una subversión que, tal y como sucedía en la poesía de Gioconda Belli, nace en un acto de insurrección inicial para convertirse en tónica general en cada uno de los seis poemarios que integran su obra poética, en una dinámica transgresora, que se extiende a todos los planos del discurso, a través de diversos mecanismos que quedan justificados, a partir de su concepción de la vida y la escritura con dos isotopías predominantes: el amor y lo elemental.

La naturaleza y el erotismo invaden los espacios habitados por el hombre, las calles, los patios y constituyen la fuente de su armonía. Pero también la alcoba y las relaciones íntimas entre los amantes. La guerra, la paz, la muerte encuentran en sus galerías un espacio privilegiado que convierte al poema en artefacto esencial de la búsqueda, el encuentro y la denuncia implacable que quiere erosionar y socavar el sistema.

Frente a la tecnificación y la mecanización de la vida cotidiana, que invaden las calles e invitan al anonimato y al individualismo propio de la sociedad de consumo, Istarú reivindica la naturalización y la humanización de los espacios públicos y privados de su San José natal, que en sus versos quedan hilados y al hacerlo, nos devuelve al encanto de las pequeñas cosas, a la magia de la cotidianidad, fundamentalmente en sus primeras obras: *Palabra nueva*, *Poemas para un día cualquiera* y *Poemas abiertos* y *otros amaneceres*. La propiedad privada no existe, sólo los lazos de la fraternidad y del amor por lo natural. La poeta cobra en el

⁷⁰⁹ Carlos Cortés, “Fronteras y márgenes de la literatura costarricense”, p. 26.

encanto de su sencillez, el verdadero sentido, tornándose en caricias y diminutos actos de amor de los que es dadora y receptora:

Ayer:

Una aurora de cartón
y corales en mi cuerpo.

Hoy:

Se me ensució con flores
la sangre de los besos.

Mañana:

Llevaré un pájaro despierto
en cada pecho.⁷¹⁰

2.1.2. Eros frente a Tánatos

En *La estación de fiebre*⁷¹¹ Istarú subvierte la categoría de lo privado y lo público, a través de un erotismo militante que “invierte papeles en el elogio erótico”⁷¹², ahora realizado por la mujer, en un espacio discursivo que devuelve a los amantes a la naturaleza con sus ciclos.

La muerte y otros efímeros agravios marca la ya decisiva verticalidad de la escritura de Istarú que desafía su

⁷¹⁰ Ana Istarú, “Diario”, *Poemas abiertos y otros amaneceres*, San José: Editorial Costa Rica, 1980, p. 87.

⁷¹¹ En el presente trabajo de investigación se está citando *La estación de fiebre* a través de la antología de Visor, que incluye la obra entera y que fue titulada *La estación de fiebre y otros amaneceres* al incluir poemas de otras obras de Istarú que cito: *Palabra nueva* (1975), *Poemas para un día cualquiera* (1977), *Poemas abiertos y otros amaneceres* (1977) y *La muerte y otros efímeros agravios* (1989). La primera edición de *La estación de fiebre* es publicada en Costa Rica por EDUCA en 1983.

⁷¹² Carmen Naranjo, *Mujer y cultura*, p. 190.

“ritmoanálisis”⁷¹³ en un careo apocalíptico que la lleva a una danza casi ritual con la muerte como parte integrante de la existencia del hombre, y al hombre como agente exterminador, portador de la muerte a través de la guerra: la guerra frente a la libertad, la guerra frente al amor, la guerra y el capitalismo. De la abolición de las barreras entre lo público y lo privado y el consiguiente cuestionamiento de la ideología en la sociedad falocéntrica, Istarú se alza como *estigmata* capaz de mirar a la muerte cara a cara y predicar como hiciera Vallejo en *Poemas humanos*⁷¹⁴ o *España aparta de mí este cáliz*⁷¹⁵, la solidaridad entre los hombres y el reino del amor aquí en la Tierra, poniendo su piel y su voz como territorios que aspiran a la descolonización⁷¹⁶ de Centroamérica. La

⁷¹³ Gaston Bachelard, *El derecho a soñar*, p. 153. Bachelard utiliza este término para definir la lectura de la poesía de Rimbaud que ya ha sido mencionada en la parte del presente trabajo dedicada a la escritura poética de Gioconda Belli.

La costarricense al igual que el escritor francés busca cifrar en sus poemas el ritmo de aquello que nos desvelan las cosas. Lo material queda trascendido y nos remite a lo elemental y sus misterios. A esta característica común se puede sumar el parecido existente entre dos títulos de sus obras: *La estación de fiebre* de Istarú y *La estación en el infierno* de Rimbaud. Se trata, tal y como señala Selenia Millares, más de una evocación y no tanto de similitudes temáticas; en Selenia Millares, “Ana Istarú: la insurgencia de eros”, *Género y géneros I: escritura y escritoras latinoamericanas*, pp.111-113.

Tanto Belli como Istarú revelan un deseo de rebelión. Recordemos en este sentido, la analogía que traza Kristeva entre la revolución del modelo de poesía hecha por los poetas franceses de finales del siglo XIX y de la mujer; en Toril Moi, *Teoría literaria feminista*, p. 24.

⁷¹⁴ César Vallejo, *Poemas humanos, Obra poética completa*, Madrid: Editorial Alianza, 2000, pp. 199-275.

⁷¹⁵ César Vallejo, *España aparta de mí este cáliz, Obra poética completa*, Madrid: Alianza Editorial, 2000, pp. 279-303.

⁷¹⁶ Es conveniente recordar que este término es acuñado por Eliana Ortega para referirse a la tarea que han de llevar a cabo los escritores hispanoamericanos en la búsqueda y la construcción de la identidad tras los procesos de la independencia. Según Ortega la mujer además de descolonizarse ha de desligarse del patriarca, por lo que su proceso de

penumbra deja sus huellas en un cielo incendiario y acecha en forma de la oscuridad apremiante que brinda el desaliento y la soledad de la *estigmata* que tras *La estación de fiebre* vislumbra la contingencia y la finitud del ser humano pero también su fragilidad y reivindica la valentía y el compromiso en su discurso:

no voy a ser la moribunda

no me he lanzado al pozo atroz

no me acucillo al desamparo

seré sólo quizá astilla

el grito con que gritan los que callan

mi patria está en el vuelo

galopando

es el potro suicida hacia la noche

hay una trágica oquedad que nos espera [...]

estoy llena de amor maldita sea

la pena que contengo es nuestra

de quienes pasan arduamente luchan

no renuncian jamás

venga quien venga

y sólo tienen un disparo:

el fardo

incandescente

de su vida⁷¹⁷.

En su último poemario hasta la fecha, *Verbo madre*⁷¹⁸, Istarú consolida el canto al amor y a lo elemental como signo

búsqueda es más amplio; en Eliana Ortega, “Escritoras latinoamericanas”, *Nuestra memoria, nuestro futuro*, p. 153.

⁷¹⁷ “Renuncio a ser la moribunda”, *La muerte y otros efímeros agravios*, pp. 64-67.

predominante de su poesía, en un libro que conjuga la ternura de la experiencia de la maternidad y la denuncia de quien siente el profundo dolor de la muerte de la progenitora y no obtiene respuesta, en un intento desesperado por encontrar consuelo y no quebrantar el diálogo mantenido. La vida y la muerte vuelven a encontrarse y entablan un duelo intratextual en el que finalmente, Eros vence a Tánatos. La madre muere pero continúa viviendo en ella: la tiranía de Cronos queda disuelta por el triunfo del tiempo del corazón, el de Istarú que es capaz de recordar y denunciar. Un corazón dolido de una mujer que se ha autoproclamado estigmatizada por la sociedad⁷¹⁹.

Contemplación, diálogo y defensa de lo solidario, las tres líneas esenciales señaladas de la dialéctica de la patria íntima, se desarrollan en la escritura poética de Istarú que no duda en poner su piel como territorio y en utilizar su sangre para elaborar nuevos espacios en los que superar la indecibilidad y reparar la imagen: verbo hecho carne. Verbo de plurales insurrecciones, verbo que articula el dolor de la piel estigmatizada: como mujer, como costarricense, como hispanoamericana y sujeto atado a una posmodernidad que produce una fragmentación que amenaza su erotismo vital: “Si el amor [...] es fuego / soy el cielo que arde / ensangrentando los caminos.”⁷²⁰

2.2. *Desvelarse y rebelarse*

“Tendré que crear sobre la vida. Y sin mentir. Crear sí, mentir no. Crear no es imaginación es correr el riesgo de tener la

⁷¹⁸ Ana Istarú, *Verbo madre*, San José: Editorial Costa Rica, 1995.

⁷¹⁹ Recordamos que Istarú expuso esta idea en la ya citada charla dada en la Universidad Autónoma de Madrid el 25 de mayo de 2005.

⁷²⁰ Ana Istarú, “Definición esencial”, *Poemas abiertos y otros amaneceres*, p. 125.

realidad. Entender es una creación. Mi único modo.”⁷²¹, afirma la escritora Clarice Lispector. Al igual que para Lispector, para Ana Istarú la escritura se erige de forma espontánea en un acto ritual regido por la verdad y la libertad de la palabra creadora, arquitecta de imágenes. En esta empresa, la poeta costarricense, al igual que la brasileña, frente a la palabra posmoderna que nos remite a un “significante abismado en el silencio”⁷²², nos conduce desde el margen a una escena de la escritura: el susurro del lenguaje que diría Roland Barthes⁷²³, para rescatar “la palabra primera”, que dice ella misma en el poema “V” de *La estación de fiebre*. Así se despoja la escritora y todo lo crea desde el amor: “emprendo la tarea / de despojarme. / Y amo.”⁷²⁴

Ese proceso de despojarse para amar resume la dialéctica que signa una parte de su producción poética en la que la poeta al igual que Gioconda Belli se desvela y revela, a través de su verbo poético no sólo como mujer sino igualmente como costarricense.

2.2.1. Primeros trazos de la patria íntima y lo cotidiano

Istarú combate la idea de la intimidad como “pecado social”⁷²⁵, al fundar su yo poético sobre una patria íntima que va fraguándose a partir de la vivencia de lo cotidiano. La distancia

⁷²¹ Eliana Ortega incluye esta cita de *La pasión según G.H.*, en el estudio “Escritoras latinoamericanas: historia de una herencia obstinada”, *Nuestra memoria, nuestro futuro*, p. 128.

⁷²² José María Martínez Simón, “La reflexividad como inauguración de la experiencia moderna del lenguaje”, en Matías Barchino, ed., *Territorios de la Mancha. Versiones y subversiones cervantinas en la literatura hispanoamericana*, Cuenca: Universidad Castilla La Mancha, 2007, pp. 437-446.

⁷²³ Roland Barthes, *El susurro del lenguaje*, Barcelona: Editorial Paidós, 1987.

⁷²⁴ Ana Istarú, “IV”, *La estación de fiebre y otros amaneceres*, pp. 54.

⁷²⁵ Carlos Cortés, “Fronteras y márgenes de la literatura costarricense”, p. 26.

entre el espacio privado y público queda borrada ya desde sus primeros poemas, en *Palabra nueva* y *Poemas para un día cualquiera* en los que el diálogo se fusiona con un Eros como impulso de amor hacia lo cercano propio de una adolescente, en los versos que traza desde el cuarto de la casa familiar:

El cielo es un techo de palomas
sobre todas las cabezas.
Y yo soy un cuarto de ventanas abiertas. [...]

La alegría es un grillo en una escalera,
Mirando al mundo con sonrisas rojas.
Y yo...quiero ser ternura
en el pecho de las gaviotas.⁷²⁶

En esta exploración del mundo, el canto a lo material desvela una proximidad con lo natural. Se trata de una cercanía que traza las arquitecturas de la cosmovisión *istariana* y permite recuperar y reinstaurar el vínculo entre la naturaleza y sus ciclos, que queda extendido a todo lo demás: a los objetos, a la madre, al padre y a los paisajes urbanos, ya presentes en la poesía de Jorge Debravo y especialmente en la de los trascendentalistas como Ronald Bonilla o Laureano Albán. El poema “En un principio” describe a los padres en un ejercicio de orfebrería, por otra parte, característico de la poesía de Istarú, en el que lo natural y lo material quedan entretejidos para evocar y expresar la ternura del amor y el agradecimiento por la vida a los progenitores:

⁷²⁶ Ana Istarú, “Definiciones blancas”, *Palabra nueva*. Este primer poemario de Istarú no se encuentra paginado, por lo que dicho dato no constará tampoco en las sucesivas alusiones a los poemas que contiene la obra, que tal y como consta en la mima se trata de una “Edición hecha en celebración del día en que la autora de estos poemas cumplió Quince Años”.

En un principio era mi madre,
caverna tibia y redondeada,
cuna de carne florecida,
rincón bañado de pulsaciones,
cascada de sábanas almidonadas.
Y en un principio era mi padre,
huerto de helechos bajo la luna,
sangre clara de amor en las ventanas
contra su cuello de lumbre.⁷²⁷

En el poema “San José”, Istarú pinta su ciudad natal, como espacio en el que el vínculo entre lo elemental y lo humano es posible, y necesaria cuna para un amor solidario en un tono cariñoso que la costarricense muestra por igual al referirse tanto a los padres como al resto de los habitantes josefinos. Una visión que, envuelta en la inocencia propia de una adolescente, queda imbuida en una utopía casi bíblica:

San José tiene el color tierno
de los pájaros pequeños.
En las noches, a lo lejos,
parece una fogata de estrellas caídas
enredadera de lucecillas que se mueren
apagadas por el viento.
Amo a la gente
que mira las ventanas de las tiendas,
que baña calles y aceras
o grita luz en el mercado, [...]
San José tiene la savia gris como los nidos,
pequeño islote de pluma,
rinconcillo dorado en el huerto del mundo.⁷²⁸

⁷²⁷ Ana Istarú, “En un principio”, *Poemas para un día cualquiera*, p. 54.

⁷²⁸ Ana Istarú, “San José”, *Poemas para un día cualquiera*, p. 53.

En el poema “He decidido”, la disolución entre el espacio de lo privado y lo público es consumada en unos versos que quieren proclamar el amor de Istarú, su primer amor a todo y a todos

He decidido inundar las calles
con tu nombre como consigna. [...]
He decidido ser tu traje
llenando de fosforescencias verdes
todas las esquinas. [...]
He decidido ser tu paloma loca
y mojada
incendiando la ciudad esta tarde.⁷²⁹

En el acto de compartir este amor, como en el acto de decir y de pintar en sus versos en el entorno intuido como trascendencia, la poeta se conoce y se reconoce a sí misma en lo demás. Así encuentra “armonías frescas” y es capaz de escribir y descubrir su piel:

Quiero llenarme de armonías frescas
que rompan lo que ya conoces
para mudarme desde adentro,
alta como una torre
feliz como aquel nido entre la grieta
con sabor a cascabel de fuego.
Quiero ser nueva desde mi piel
hasta el puño en alba de mi centro.⁷³⁰

La patria íntima va gestándose poco a poco y encuentra en el *mitema* de la metamorfosis una de sus vías de gestación que

⁷²⁹ Ana Istarú, “He decidido”, *Poemas para un día cualquiera*, p. 65.

⁷³⁰ Ana Istarú, sin título, *Poemas para un día cualquiera*, p. 85.

comparte con Gioconda Belli⁷³¹. Si en la composición titulada “He decidido” la poeta es “paloma loca y mojada” o el “traje” del amado, en “Yo sé”, Istarú se convierte en “Fruto en cualquier rama / que va abrazar de pronto / el suelo”⁷³². Pero también puede ser que tan sólo una parte de la anatomía física o espiritual de la joven sea sometida a la metamorfosis como en el poema “Confusión”, en el que su corazón es “un juguete de cartón”⁷³³. El amado y sus anatomías que ya asoman en los primeros poemarios de Istarú son igualmente partícipes de esta metamorfosis, a pesar de aparecer como un ente pasivo, al que la poeta quiere abrir su patria íntima, a través de sus versos en “Quisiera”:

Quisiera enseñarte los poemas
que nunca he escrito [...]
y comprendieras
por qué llevo la carne
jugosa
de los tallos y de inciensos.⁷³⁴

El *mitema* de la metamorfosis que en Belli se centraba en los elementos de la naturaleza, la fauna y la flora, en Istarú oscila entre lo natural y lo elemental y lo material: la poeta es “paloma” o es “traje”. En el poema “Si yo pudiera explicarle”, el corazón de Istarú es de “pan” y el “amor de porcelana”⁷³⁵.

Otro de los *mitemas* que aparecen en estas primeras obras de la poeta es el viaje del conocimiento, que Istarú lleva a cabo en un movimiento que va de fuera a dentro. Se trata de las continuas

⁷³¹ Selena Millares, “VIII. Las rutas de Eros”, *La maldición de Scheherazade*, p. 68.

⁷³² Ana Istarú, “Yo sé”, *Poemas para un día cualquiera*, p. 87.

⁷³³ Ana Istarú, “Confusión”, *Palabra nueva*.

⁷³⁴ Ana Istarú, “Quisiera”, *Poemas para un día cualquiera*, p. 61.

⁷³⁵ Ana Istarú, “Si yo pudiera explicarle”, *Poemas abiertos y otros amaneceres*, p.107.

excursiones que realiza de la realidad al sueño, a la fantasía, a la trascendencia intuita en su construcción paulatina de la patria íntima, en la que las aves, como en el poema “Mi único pájaro”⁷³⁶, están presentes junto con el potro, entre otros animales que se erigen como símbolos de lo vital. La poeta afirma “voy desnuda / sobre un potro sudoroso / acortando cerros y horizontes“, como indicador de este transitar y transitarse, que adquiere en el verbo amar que conjuga Eros, una vía inmediata y totalizadora, como sucediera en *El Banquete*⁷³⁷ de Platón, en el que el amor es representado como un carro con alas, capaz de acceder directamente a la Idea Suprema, en unos versos en los que los cromatismos ígneos y pirotécnicos⁷³⁸ convierten al aire transitado por el pájaro o que sacude la crin del potro, en elemento predominante y arquitectura genuina de la imagen *istariana*:

Como se ha llenado el musgo
mi alto palpitante de árbol
y el fuego que aprendí
me lo enseñó la sangre,
voy a dejar mi traje
de virgen en la esquina,
mi fatigoso empeño
de miedos y de horarios,
y me iré volando
por el sol y el horizonte
cuando se sorben y abrazan
para escapar de todo
lo que he aprendido
y empezar de nuevo

⁷³⁶ Ana Istarú, “Mi único pájaro”, *Poemas para un día cualquiera*, p. 78.

⁷³⁷ Platón, *El Banquete*; *Fedón*; *Fedro*, Madrid: Editorial Labor, 1983.

⁷³⁸ Frente a la poesía de Belli en la que el elemento predominante es el agua, en los versos de Ana Istarú es el fuego y sus cromatismos.

a no saber nada.⁷³⁹

En este poema perteneciente al tercer poemario escrito por Istarú y publicado cuando la poeta contaba con veinte años, se puede hablar de un cambio. Si bien la naturaleza de su viaje de conocimiento como *mitema* fundamental para la creación de la patria íntima queda delimitado —éste se extiende desde el protagonismo de la contemplación y un discreto pero voluntarioso intento de diálogo con el mundo a la invitación al amor solidario— en *Palabra nueva* y *Poemas para un día cualquiera*, su carácter subversivo y su posicionamiento desde el margen toman cuerpo en estos versos que marcan la entrada en la edad adulta de la poeta. Esto podría explicar la consolidación de una toma de coincidencia colectiva que en *Poemas abiertos* se ve reflejada en la ampliación del combate contra la *dismnesia* a la lucha contra el “consenso sublime”: “Voy a dejar mi traje / de virgen en la esquina”, explica la escritora con osadía.

2.2.2. Trayectos de la insurrección

En *Poemas abiertos y otros amaneceres* y en *La estación de fiebre*, Istarú toma conciencia de su condición de mujer como ser diferente frente al hombre e inicia su personal cruzada para colaborar en la reivindicación de la igualdad de la mujer frente al varón como dos seres complementarios. Así lo pone de manifiesto en el poema “Silabario” en el que la madre aparece recluida en la casa y el padre pasea por las calles “con un millón de caballos”. En esta composición, la ruptura entre el espacio interior, la casa familiar y el espacio exterior, se impone furiosamente frente a la fluida disolución que se observaba en las composiciones anteriores,

⁷³⁹ Ana Istarú, “No saber nada”, *Poemas abiertos y otros amaneceres*, p. 137.

en las que ambos quedaban entrecruzados de forma natural, por una trascendencia intuida en la fragua de la patria íntima:

Papá vuela
por las calles
con un millón de caballos.
Mamá cubre de alpiste
su pálido mundo de trapo.

Papá lee.
Mamá lava.

Yo voy a romper, mamá,
alfileres y candados.⁷⁴⁰

En el poema “Limpieza”, la escritora se rebela y reivindica la igualdad entre sexos, a partir del mismo motivo que en “Silabario”: las tareas domésticas que ahora son compartidas con el amante con el fin de gestar un simbólico renacimiento que acabe con las desigualdades. Frente al barro, material que utiliza el dios cristiano en el *Génesis* para crear al hombre y a la mujer de la costilla del primero, Istarú parece subvertir el motivo religioso y proponer una alternativa: la creación a partir del mármol. Una creación que es más recreación en la que la poeta invita al hombre a que “barramos, limpiemos caras y esquinas” para volver a nacer. Al hacerlo plantea una necesaria revisión del sistema patriarcal en la que el hombre puede ser partícipe:

Me pondrán a barrer.
Yo me pondré a cantar
con la más enorme
de las escobas

⁷⁴⁰ Ana Istarú, “Primer silabario”, *Poemas abiertos y otros amaneceres*, pp. 11-12.

entre los brazos.
Hasta que te encuentre,
hombre,
para que barramos,
limpiemos, [...]
hasta que no quede nadie,
hombre,
nadie,
que me mire
—a mí, escoba—
que te mire
—a vos, árbol—
tormenta, altura,
fuerza—
—a a mí barro—.
Hasta que nos miren
desnudos exactos:
iguales
de nidos y robles,
de mármol.⁷⁴¹

Istarú escribe a partir de *Poemas abiertos y otros amaneceres* desde su condición de mujer, asumiendo los rasgos impuestos por el sistema simbólico-social de la sociedad machista, y desde ahí gesta su personal insurrección que aspira a bordear, erosionar, en definitiva a redefinir y a operar un cambio en el falocentrismo existente. De esta manera, va dibujando los trazos de su estigma como mujer hispanoamericana.

Tal y como explica Carmen Naranjo, “es necesario que la mujer deje de ver a la mujer a través del ojo masculino”. Sólo así podrá combatir la condición de “otredad” impuesta por el sistema:

⁷⁴¹ Ana Istarú, “Limpieza”, *Poemas abiertos y otros amaneceres*, pp. 16-17.

El modelo cultural es total. Para cambiarlo, para modificar ese mundo rígido que entrelaza valores y significados que sostienen la estructura, la mujer signo y símbolo, alfabeto de la comunicación en que es imagen, debe ir apoderándose de su propio lenguaje, aun cuando eso sea rozar la locura, para decir con voz propia lo que pasa y siente.⁷⁴²

En esta excursión por su *mujeritud*⁷⁴³, en ese desvelarse, Istarú incorpora, al igual que la nicaragüense, temática propia de la mujer antes vedada por el pudor social, como en el poema “Cada luna mi vientre”, en el que hay una alusión a la menstruación. En versos aparece nuevamente el fuego se consolida como sello indiscutible y elemento predominante:

Cada luna mi vientre
se hace fuego y duraznos.
Y mi sexo de amapolas
diminuto verano.⁷⁴⁴

Asimismo, la poeta narra de forma explícita sus primeras experiencias de amor y desamor. Istarú dedica a un hombre llamado Rodolfo, la sección “Poemas del amor vencido” que se centra en las geografías del alma. El varón se erige en sus versos como fuente de dolor con la llegada del desamor pero esencial en el proceso de construcción de la identidad de la poeta y su condición de ser para el amor, que pasa sin duda alguna por la necesaria contemplación del mundo, en compañía de un hombre con quien compartir su vida y su diálogo con el mundo:

Vengo a pedirte besos
por puñados

⁷⁴² Carmen Naranjo, *Mujer y cultura*, p. 190.

⁷⁴³ Gioconda Belli, “Los países del erotismo”, p. 15.

⁷⁴⁴ Ana Istarú, “Cada luna mi vientre”, *Poemas abiertos y otros amaneceres*, pp. 66-67.

para lentamente
reconstruir
el verano de espigas
que perdí
porque no estabas,
y mi corazón que se hizo viejo,
abejorro hambriento
y desconsolado.⁷⁴⁵

Pero igualmente la experiencia de ese amor solidario,
fundamental en los versos de la costarricense:

Octubre te trajo
iluminando desde el parque
hasta los periódicos y los calendarios.
Y la piel se me llenó de gente
como si fuera un estadio⁷⁴⁶

El verbo y la piel se fusionan y van trazando la imagen separada del ser costarricense primero desde la inocencia en *Palabra nueva y Poemas para un día cualquiera* que nos muestra su veta más trascendentalista y que identificamos con un claro predominio de la primera de las fases señaladas por Elaine Showalter, que ella define como una “fase de imitación y absorción de la tradición dominante (poesía femenina)”⁷⁴⁷. En sus páginas encontramos a un sujeto que encuentra en la poesía y la tradición un espacio de descubrimiento y diálogo que le permite tomar conciencia de ser. Su condición de mujer es abrazada y aceptada gustosamente desde el gozo de lo cotidiano si bien la percepción de

⁷⁴⁵ Ana Istarú, “Vengo a pedirte”, *Poemas abiertos y otros amaneceres*, p. 101.

⁷⁴⁶ Ana Istarú, “Octubre”, *Poemas abiertos y otros amaneceres*, p. 104.

⁷⁴⁷ Elzbieta Sklodowska, *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1060-1985)*, pp. 141-142.

la diferencia entre los roles sociales del hombre y la mujer se aprecian en composiciones como “Limpieza”⁷⁴⁸, entre otras.

La segunda de las fases señaladas por Showalter, “una etapa de protesta y vindicación de derechos minoritarios (poesía feminista)”⁷⁴⁹ se encuentra definitivamente presente en *Poemas abiertos y otros amaneceres* y más tarde se extiende a *La estación de fiebre*. En estas obras, la toma de conciencia de Istarú como mujer y la presencia de la escritura como opción política es un hecho visible que plasma en unas composiciones que tienen como denominador común la insurrección. Istarú se posiciona como mujer plenamente consciente de su deseo y capacidad para erosionar y cuestionar el patriarcado. La poeta incorpora el espacio de lo público en su poesía ya no como ámbito únicamente recreado sino como realidad inmediata que quiere cambiar evidenciando injusticias y estereotipos.

La tercera de las fases señaladas por Showalter la del proceso de autodescubrimiento (poesía propiamente femenina) y que⁷⁵⁰ se encuentra presente a través del tema de la patria íntima que recorre toda su obra, en tanto el autodescubrimiento al que se refiere Showalter, parte de la toma de conciencia como mujer inserta en un contexto social, por lo que podemos decir que se deja entrever por primera vez como tal en *Poemas abiertos y otros amaneceres* pero es en *La muerte y otros efímeros agravios* y *Verbo madre* donde alcanza su expresión definitiva. En *La muerte y otros efímeros agravios*, la poeta reflexiona sobre la identidad, sobre la muerte y la naturaleza de un erotismo que enfatiza valores espirituales sobre los que reflexiona Istarú. Sin embargo, la materialización de la muerte en lo corporal está muy presente a lo

⁷⁴⁸ Ana Istarú, “Limpieza”, *Poemas abiertos y otros amaneceres*, pp. 16-17.

⁷⁴⁹ Ana Istarú, “Limpieza”, *Poemas abiertos y otros amaneceres*, pp. 16-17.

⁷⁵⁰ *Ibidem*.

largo de toda la obra, recordemos la composición “Memoria del que bajó a la tierra”⁷⁵¹. Este aspecto también lo encontramos en *Verbo madre*, poemario en el que Istarú aborda el hecho de la maternidad incluyendo aspectos que tienen que ver con lo corporal como “Escucha: hay una mano diminuta” imbuidos de la espiritualidad propia que brinda el momento de la concepción, el parto y la crianza de un bebé. En esta ocasión si bien se trata nuevamente de una experiencia propia de la mujer, la naturalidad con la que ésta lo aborda lejos de la protesta por el patriarcado existente, nos proporciona una visión muy humana, personal y sincera de las experiencias narradas. No obstante, en las dos últimas obras mencionadas, está presente igualmente la segunda fase señalada por Showalter que se materializa nuevamente en el caso de *Verbo madre* en la reivindicación por parte de la poeta frente al varón de ser percibida como mujer y en este caso no como una “doncella sagrada”⁷⁵² por ejemplo.

2.2.3. La apoteosis del erotismo

Según Jacques Brosse: “Cada ser del mundo puede darnos una introducción al mundo. El objeto como polo de meditación del universo”⁷⁵³. En Istarú la conciencia del ser del mundo pasa necesariamente por escuchar esa “introducción al mundo” de todos los seres: de lo animado y de lo inanimado como continuidad del ser desde el profundo respeto y la luz deslumbrante, a la que insta el amor por la vida como una celebración de Eros en todas sus

⁷⁵¹ Ana Istarú, “Memoria del que bajó a la tierra”, *La muerte y otros efímeros agravios*, pp. 18-19.

⁷⁵² Ana Istarú, “No soy la doncella sagrada”, *Verbo madre*, p. 16.

⁷⁵³ Gaston Bachelard, *El derecho a soñar*, p. 189.

vertientes. De esta manera “el poema no aspira a decir sino a ser”⁷⁵⁴:

Yo soy el día.
Mi pecho izquierdo la aurora.
Mi otro pecho es el ocaso.

La noche soy.
Mi pubis bebió en la sombra
negros viñedos, duraznos,

la tempestad.
La rosa recia del viento,
seda encarnada en mi ovario.⁷⁵⁵

En *La estación de fiebre* la geografía consagrada para la construcción de la patria íntima invita a unas galerías en las que esta “introducción al mundo” consolida su vitalismo totalizador, a través de la escritura como “celebración del cuerpo y los

⁷⁵⁴ En *Mujer y cultura*, Carmen Naranjo señala siete mitos que considera determinantes de muchos de los condicionantes culturales para la mujer en Costa Rica. El primer mito que señala Naranjo es el de Eva, como imagen de dependencia y subordinación y el de la esclavitud como castigo divino. El siguiente es el mito de Penélope, modelo perfecto de fidelidad conyugal, a costa de la negación de la experiencia humana. El tercero es el de la virginidad con su significado dentro de la instrumentación religiosa. El cuarto lo constituye el mito de Beatriz y Dulcinea, con la esclavitud del idealismo. El de la maternidad, es el quinto señalado y con el que la mujer pierde “todo su contenido para convertirse en recipiente”. El sexto mito es el de Nora, protagonista de la obra de Ibsen, que muestra el fracaso de la rebelión de la mujer negada por medio del mimo. El último mito es el de la mujer liberada que crea un prototipo de mujer “que entre el temible ridículo y la pérdida de cierta cordura, se la pone a atentar contra las tradiciones, contra el orden social y el moral, y contra todo lo que se ha considerado bueno”.

Tanto en la poesía de Ana Istarú como en su obra dramática el deseo de subversión y superación de estos mitos queda patente; en Carmen Naranjo, *Mujer y cultura*, pp. 12-13.

⁷⁵⁵ Ana Istarú, “XII”, *La estación de fiebre y otros amaneceres*, p. 65.

sentidos”⁷⁵⁶. “El objeto como polo de meditación del universo”, queda contagiado por este vitalismo reinante en un paisaje de piel y fuego en el que todo se elementaliza⁷⁵⁷:

El sol nace en tu ingle,
eleva con su esfuerzo
de dios pequeñito
la torre de tu cuerpo,
grave como él, y leve. [...]
Me marcarás un eco en la matriz.
Seré la lluvia, algo que inventaré
durante el vuelo
asida a tu entrepierna.
Y así, ¡qué paz de mar
con que bautices
el vaso de mi entraña!
Tu sol. Tu sol. Tu sol.
Mi pozo negro.⁷⁵⁸

La poesía y el erotismo se constituyen según Octavio Paz por una oposición complementaria. De esta manera, se traza un puente entre el ver y el creer: “La imaginación cobra cuerpo y los cuerpos se vuelven imágenes”⁷⁵⁹. El *mitema* del viaje del conocimiento “se traslada a la vivencia erótica”, tal y como explica

⁷⁵⁶ Selenia Millares, “VII. Las rutas de Eros”, *La maldición de Sheherazade*, p. 67.

⁷⁵⁷ Dice Paz: “Por el cuerpo, el amor es erotismo se comunica con las fuerzas más vastas y ocultas de la vida. Ambos, el amor y el erotismo —llama de amor doble— se alimentan del fuego original: la sexualidad. Amor y erotismo regresan siempre a la fuente primordial. La alquimia erótica se consolida así, como fusión del yo y del mundo, del pensamiento y la realidad, produce un relámpago: la iluminación, llamada súbita, que literalmente se consume”; en Octavio Paz, *La llama doble*, p. 199.

⁷⁵⁸ Ana Istarú, “XVII”, *La estación de fiebre y otros amaneceres*, p. 73.

⁷⁵⁹ Octavio Paz, *La llama doble*, p. 12.

Selena Millares⁷⁶⁰, por lo que se vuelve circular: “se inicia por la abolición del cuerpo de la pareja, convertido en una sustancia infinita que palpita, se expande, se contrae y los encierra en las aguas primordiales.”⁷⁶¹

Junto al viaje del conocimiento, el *mitema* de la metamorfosis ahora se consolida en su condición de panerotismo⁷⁶². Ambos marcan la naturaleza del movimiento del poemario en el que la piel y la escritura constituyen un único paisaje, cifrado en el ya aludido ritmoanálisis: “El erotismo es un ritmo: uno de sus acordes es separación, el otro regreso, vuelta a la naturaleza reconciliada.”⁷⁶³

Nótese que frente al panerotismo *belliano* que encontraba sus raíces en las creencias de la cultura precolombina fundamentalmente⁷⁶⁴, lo que iba ligado a un tercer *mitema* que no aparece en la escritura de Ana Istarú, el eterno retorno, la metamorfosis practicada por la costarricense encuentra sus raíces en la herencia occidental, que queda explicada por Paz en su obra *La llama doble. Amor y erotismo*:

⁷⁶⁰ Selena Millares, “Ana Istarú: la insurgencia de Eros”, *Género y géneros I: escritura y escritoras latinoamericanas*, p. 111.

⁷⁶¹ Octavio Paz, *La llama doble*, p. 198.

⁷⁶² Selena Millares, “Ana Istarú: la insurgencia de Eros”, *Género y géneros I: escritura y escritoras latinoamericanas*, p. 111.

⁷⁶³ Octavio Paz, *La llama doble*, p.29.

⁷⁶⁴ El panerotismo presente en la obra de Belli bebe igualmente del de Rubén Darío que no olvidemos que ambienta la mayoría de sus composiciones como el ya aludido “Coloquio de los centauros”, en paisajes o figuras de la tradición grecolatina; Rubén Darío, “El coloquio de los centauros”, en José Olivio Jiménez, ed., *Antología crítica de la poesía modernista*, Madrid: Hiperión pp. 189-198. No obstante, el sentido que le da Belli, parte de la síntesis que realizan Cuadra, Urtecho o Cardenal, que incorporan el espíritu y la herencia *dariana* al territorio nicaragüense, a partir de la revalorización de lo autóctono y de lo indígena en particular.

La metamorfosis se fundó, en la antigüedad, en la continua comunicación entre los tres mundos: el sobrenatural, el humano y el de la naturaleza. Ríos, árboles, colinas, bosques, mares, todo estaba animado, todo se comunicaba y todo se transformaba al comunicarse.⁷⁶⁵

Recuérdese que en Costa Rica la presencia del sustrato precolombino mesoamericano es inexistente, tal y como ha señalado Carlos Cortés, quien habla de “diseminación cultural”⁷⁶⁶. Por lo tanto, si en Belli encontrábamos un mestizaje cultural o estético, en Istarú el mestizaje bien sea cultural o de sangre no tiene cabida. Los *ticos* bucean principalmente en la herencia colonial, a la hora de buscar sus raíces y por lo tanto, en la herencia de la hispanidad y la tradición cristiana⁷⁶⁷, de lo latino que se contrapone a la cultura norteamericana que es vista por la mayoría de la

⁷⁶⁵ Octavio Paz, *La llama doble*, p. 209.

⁷⁶⁶ Carlos Cortés, “La poesía costarricense de fin de siglo”, p. 39.

⁷⁶⁷ Margarita Rojas y Flora Tovares insisten en que la poesía de Istarú bebe de la antigua tradición amorosa de la que la poeta reelabora tópicos, muchos de los cuales aparecen en el *Cantar de los cantares*. En Selena Millares, “VII. Las rutas de Eros”, *La maldición de Scheherazade*, p. 68 y Margarita Rojas y Flora Ovaras, *Cien años de literatura costarricense*, p. 223.

Asimismo, encontramos a lo largo de toda la producción poética de Istarú, una influencia de la poesía de la Generación del 27, con algunos ecos *lorquianos* ya presentes en *Palabra nueva*, en composiciones como “De la mañana” o en el poema “XXI” de *La estación de fiebre*, p. 79. La presencia del cuarto y la disolución de lo espacial, a favor de la contemplación del mundo que aparece en *Palabra nueva* y *Poemas para un día cualquiera*, se encuentra igualmente presente en obras como *Perfil del aire* de Luis Cernuda; Luis Cernuda, *Antología poética*, Philip Silver, ed., Madrid: Editorial Alianza, 2000, pp. 11-24. En “A la espuma”, composición perteneciente a *Palabra nueva*, Istarú plantea una definición de la espuma, a través de la expansión del significante del pronombre tú, similar a la llevada a cabo por Pedro Salinas con la amada en *La voz a ti debida*: “Tú, bosquejo albo. / Tú bordado fértil. / Tú, mía y tú boca. / Tú, mi única alma.”, dicen los versos de Istarú; Pedro Salinas, *La voz a ti debida. Razón de amor. Largo lamento*, Madrid, Cátedra, 2001, pp. 105- 245. Ha de recordarse que los vanguardistas costarricenses bebieron de la poesía de la generación del 27, fundamental para la renovación de la poesía *tica*.

población como una amenaza que aspira a uniformizarlo todo. Se trata de abrir paso a los mercados y al poder, de tal manera que todo fluya sin ninguna barrera: el poder y el dinero. Frente a la diferencia y a la identidad, la indiferencia parece asegurar el éxito de transacciones y el flujo del capital.

En este espacio la poeta nombra por vez primera. Como ya se ha dicho Istarú lleva a cabo una inversión del elogio erótico⁷⁶⁸. Al hacerlo no sólo subvierte las dinámicas del aparato ideológico que únicamente permitían esta operación al hombre, sino que igualmente expande a un nuevo territorio, al del nosotros hecho uno, el diálogo con el mundo y el de la contemplación, que en este caso cede el paso a la rebelión frente a la revelación. El desvelarse queda en un segundo plano.

⁷⁶⁸ Carmen Naranjo, *Mujer y cultura*, p. 190. El tema del erotismo ya aparece en la tradición costarricense en el modernismo en los poemas de Marchena y muy especialmente a partir de la vanguardia. Gracias a ésta pasará a convertirse en uno de los temas centrales que hace posible “la confluencia de todos los temas implicados en él: la nostalgia de la comunicación, la búsqueda de la unidad y el orden, el deseo y el énfasis en la subjetividad como modelizadora del mundo”; en Carlos Francisco Monge, *Antología de la poesía de Costa Rica*, p. 1992. El erotismo que encontramos en la poesía de la vanguardista Eunice Odio ha de considerarse como un importante antecedente del de Istarú, con obras como *El tránsito de fuego*, publicada en 1957 en San Salvador por el Ministerio de Cultura.

Este erotismo vanguardista encuentra su continuidad en la poesía de Debravo entre otros, con obras como *Devocionario del amor sexual* publicada en 1963 en San José, Biblioteca Líneas Grises, pero también en los trascendentalistas. Ambos poseen una gran influencia en la poesía de Ana Istarú. No obstante, no es hasta la década de los 70 con la publicación de *La estación de fiebre* cuando se ve la voz de la mujer irrumpir en un discurso en el que el cuerpo y lo amoroso quedan poetizados pero también politizados en sus poemas, con una intención claramente subversiva. Istarú busca romper las convenciones sociales y decirse, describirse. A esta empresa se suman: “Diana de Ávila que deletrea un abecedario de sensaciones y angustias; de Janina Farnández, quien replantea con sencillez el metabolismo de los conocimientos; de Mía Gallegos, que busca su niñez desde el fondo de la orfandad”; en Carmen Naranjo, *Mujer y cultura*, pp. 190-191.

La rebelión de Istarú continúa su lucha contra la *dismnesia*, a través de la descripción explícita del encuentro amoroso, lo que supone un atentado contra la “intimidad como pecado social”⁷⁶⁹ que desemboca en una insurrección frente “a las dinámicas del aparato ideológico”⁷⁷⁰. Tal y como señala Arturo Arias:

El erotismo posibilita la recuperación de lo prohibido, lo reprimido, lo grotesco, lo irracional. El cuerpo deja de ser un sistema autocontenido para convertirse en un espacio de tolerancia y multiplicidad liberadoras.⁷⁷¹

En el discurso de Istarú todo se desborda. Las imágenes quedan hiladas en el tiempo en un incesante fluir. La costarricense dedica varias composiciones a las dinámicas del sexo femenino y a este fluir en el acto amoroso, que es sin duda alguna el protagonista indiscutible de la obra:

Mi clítoris destella
en las barbas de la noche
como un pétalo de lava,
como un ojo tremendo
al que ataca la dicha,
al que el placer ataca
y contraataca⁷⁷².

En el poema “XXVIII” Istarú define el miembro viril masculino, territorio prohibido, claro símbolo del poder patriarcal,

⁷⁶⁹ Carlos Cortés, “Fronteras y márgenes de la literatura costarricense”, p. 26.

⁷⁷⁰ *Ibidem*.

⁷⁷¹ Arturo Arias, “Gioconda Belli y /o la magia del erotismo”, *La Literatura Centroamericana. Visiones y revisiones*, p. 315.

⁷⁷² Ana Istarú, “XI”, *La estación de fiebre y otros amaneceres*, p. 64.

para reinscribirlo en la semántica de lo amoroso ensalzando la ternura y la belleza que éste igualmente tiene para la mujer:

pene de pana
pene flor del destinado mío
empuñadura del sol
envidia del anturio
aguda palabra
mástil de las estrellas
garza despierta
garza dormida⁷⁷³.

En la composición “III” la escritora expresa explícitamente su deseo de llevar a cabo una rebelión, a través de los poemas de *La estación de fiebre*, en un discurso en el que el cuerpo se politiza como preámbulo a la definitiva disolución entre el ámbito de lo privado y lo público, que la poeta enfebrecida por el placer y el gozo, proclama a través de un autoerotismo no como canto narcisista sino como provocación⁷⁷⁴. Su empresa queda extendida a toda Centroamérica:

Este tratado apunta
honestamente
que el pudor y su sueño
no encuentran mejor dueño
que el rincón apacible
de la vagina
y me destina
a una paz virginal
y duradera.
Este tratado enseña
cómo el varón domeña

⁷⁷³ Ana Istarú, “XXVIII”, *La estación de fiebre y otros amaneceres*, p. 88.

⁷⁷⁴ Selena Millares, “VIII. Las rutas de Eros”, *La maldición de Scheherazade*, p. 73.

y preña
en la América Central
y panameña.
Y de esta fálica
omnipotencia
mi rebelión de obreras
me defienda.
Porque tomo la punta de mis senos,
y destierro
este himen puntual
que me amordaza
en escozor machista
y en la larga lista
de herencia colonial.
Yo borro este tratado de cráneos,
desde esta América encarnada y encendida,
mi América de rabia, la Central.⁷⁷⁵

El autoerotismo defendido amplía el concepto del nosotros, no solamente al amado sino al resto de las mujeres pero también a los hombres. El canto solidario de Istarú guía su rebelión y se mantiene, aunque no siempre explícitamente, en las anécdotas que dan forma a estos versos incendiarios:

A todos los hombres
las mujeres
que urden la esperanza
que fabrican la brasa del mundo
con sus cuerpos cada día
A todos los obreros del amor.⁷⁷⁶

⁷⁷⁵ Ana Istarú, "III", *La estación de fiebre y otros amaneceres*, pp. 51-52.

⁷⁷⁶ Ana Istarú, *La estación de fiebre*, Costa Rica: EDUCA, 1986, p. 9.

A lo largo de treinta y tres estaciones, explora el amor, a través de un erotismo elemental, sus entresijos y recovecos con una explicitud antes nunca vista en el discurso poético de una mujer y que la hizo merecedora del premio de poesía centroamericana EDUCA “por su alta temperatura erótica” y un “infalible gobierno de la forma”⁷⁷⁷

Dice la estudiosa Iris M. Zavala sobre el erotismo:

El discurso sobre el erotismo, significa, en definitiva, escribir en un lenguaje ocupado; o, dicho de otra forma, re-territorializar un discurso poblado por lo otro, institucionalizando, re-utilizando, apropiado como instrumento de interés.⁷⁷⁸

Istarú propone una re-territorialización, pero igualmente una reinstauración. Una vía de reconciliación entre Eros y Logos que parte de la abolición entre el espacio público y privado, y desvincula al sexo como amenaza para la sociedad, con el fin de convertirlo en fuente de unión entre la pareja y los hombres; base del amor solidario que permite reinstaurar el vínculo entre éste, la naturaleza y los espacios urbanos. Éstos dejan de ser foros de la individualidad y la licuefacción moderna, para convertirse en fuentes de armonía y ámbitos del encuentro entre lo humano y lo material, una idea ya presente en *Poemas abiertos y otros amaneceres*:

Mi patria
es el simple sudor

⁷⁷⁷ Selena Millares, “VIII. Las rutas de Eros”, *La maldición de Scheherazade*, p. 65.

⁷⁷⁸ Iris M. Zavala, “Arqueología de la imaginación. Erotismo: erotismo, transgresión y pornografía”; en Myriam Díaz-Diocaretz e Iris M. Zavala, ed., *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular. Siglos XI al XX*, Madrid: Editorial Tuero, 1992, p. 172.

del viento
que se hace sales y estrellas
en la frente
del barrendero.
La ínfima carne de papel dulce
del niño cuando vende
su periódico
en la descalza arena del pavimento.
El verde beso
con su lumbre de saliva y verbo,
suave, oscuro
de bocas
en la violenta aurora del tequero.⁷⁷⁹

2.3. *De la danza de Tánatos, el amor solidario y la maternidad*

Tras la consagración de un Eros victorioso, el cielo de la patria íntima continúa con sus cromatismos ígneos que esta vez denotan su atardecer. Tánatos se erige protagonista en *La muerte y otros efímeros agravios*, como una amenaza que anuncia la noche del amor, tal y como explica Selena Millares: “se delata una honda conciencia de la muerte que habita la vida [...] y la certidumbre de luz condenada al ocaso condiciona una pasión feroz por la vida”⁷⁸⁰.

Como ya se entrevé en algunas composiciones de *La estación de fiebre*, la muerte queda incorporada a la patria íntima de la *estigmata*, que no duda en poner su piel por territorio para recibir sus golpes y batirse en duelo, en unos versos que se abren a lo conversacional, al tiempo que “la imaginería de Ana Istarú, se desconjunta, las fronteras de las cosas intercambian sus límites hasta componer visiones casi surreales, y la travesía erótica se niega

⁷⁷⁹ Ana Istarú, “Mi patria”, *Poemas abiertos y otros amaneceres*, p. 141.

⁷⁸⁰ Selena Millares, “Ana Istarú: la insurgencia de Eros”, *Género y géneros I: escritura y escritoras latinoamericanas*, p. 112.

a sí misma”⁷⁸¹, y queda diluida por el advenimiento de Tánatos, que encuentra en Cronos su mejor mensajero:

La muerte es una cosa
¿cómo decir?, que viene
de alguna forma en forma de herradura
y es incrustable al rostro.
Todos te miran, dicen:
—No toquen al cadáver—,
atentos como están a su tristeza.
A vos eso te viene calcinando.
Te dejan duro,
emparentado (qué molestia) con el yeso.
Lo primero que irrita
es no poder tocar el hígado,
el admirable,
el envidiable tráfico ventral
se fue al carajo.⁷⁸²

La sutil ironía que vierte Istarú en este poema al que titula “Instrucciones para el difunto” y que resulta cuanto menos grotesca, podría evocar algunas composiciones del barroco⁷⁸³. La herencia de la cosmovisión barroca queda entremezclada en algunas composiciones del poemario con la muerte presentida como “danza medieval”⁷⁸⁴, en la que ésta es la enamorada en

⁷⁸¹ Selenia Millares, “Ana Istarú: la insurgencia de Eros”, *Género y géneros I: escritura y escritoras latinoamericanas*, pp. 112.

⁷⁸² Ana Istarú, “Instrucciones para el difunto”, *La muerte y otros efímeros agravios*, p. 28.

⁷⁸³ Ana Istarú reconoce la influencia tan importante que ha tenido tanto el barroco peninsular como el hispanoamericano en su obra; en Esther Quintana y Alejandra Aventín, “Palabras como imanes. Entrevista a Ana Istarú y selección de poemas”.

⁷⁸⁴ Selenia Millares, “VIII. Las rutas de Eros”, *La maldición de Scheherazade*, p. 71.

“Memoria del que bajó a la tierra”⁷⁸⁵. Tras la sonrisa inicial llega el espanto que ya ha quedado inaugurado con la simple lectura del título de la obra: *La muerte y otros efímeros agravios*. Istarú une con una conjunción copulativa dos términos que semánticamente no poseen la misma jerarquía. Frente al abismo vislumbrado al que nos acerca una palabra como la muerte, la expresión “otros efímeros agravios”, consigue un efecto de sorpresa gracias al adjetivo “efímeros”.

Una sonrisa que atenta de nuevo contra la *dismnesia* social. La transgresión *istariana* es doble en “Instrucciones para el difunto”: hacia el individuo a quien da instrucciones para cuando fallezca, pero igualmente hacia la familia que aparece retratada en el poema en clave igualmente irónica y ridiculizada en versos como “—No toquen el cadáver—, / atentos como están a su tristeza”. Al hablar de esta manera de la muerte, Istarú está atentando contra “la intimidad como pecado social”⁷⁸⁶. El lector queda expuesto a la contemplación del cuerpo ante la mirada de la familia y el proceso de putrefacción relativamente detallado, que de nuevo nos conduce al encuentro con la disolución del ámbito de lo privado y de lo público en la lírica de la costarricense.

2.3.1. Sobrevivir a Tánatos

No obstante, el mayor embate contra la *dismnesia* se fragua a partir de los paisajes que Istarú añade a la patria íntima en estos poemas, dirigidos contra “el consenso sublime” y por supuesto contra “el aparato ideológico”⁷⁸⁷. De las tres líneas esenciales

⁷⁸⁵ Ana Istarú, “Memoria del que bajó a la tierra”, *La muerte y otros efímeros agravios*, pp. 18-19.

⁷⁸⁶ Carlos Cortés, “Fronteras y márgenes de la literatura costarricense”, p. 26.

⁷⁸⁷ Carlos Cortés, “Fronteras y márgenes de la literatura costarricense”, p. 26.

señaladas como constitutivas de la configuración de la patria íntima, encontramos un claro predominio de la defensa de lo solidario, pero igualmente del diálogo con el mundo. Gracias a éste, Istarú asume a la muerte como parte de la vida, inserta dentro del círculo de lo natural y de los elementos, en una poesía en la que el fuego y el aire comparten protagonismo con la tierra, en la que el cuerpo desprendido de vida vuelve a ser materia, para ser nuevamente vida:

Se fue y vino a la muerte
y sobre su muerte mira.
No tuvo nada.
Bajó a la tierra al fin,
donde desata azules pulpas vegetales,
hace lo verde,
y sobre su tumba nace
y nacerá hasta los siglos,
semilla, en la semilla.⁷⁸⁸

En el tapiz de la patria íntima, la poeta no escatima en sembrar su discurso de explícitos mensajes a “Ese país que está en el sueño”⁷⁸⁹, que es Costa Rica, para que despierte y participe de la historia nacional e internacional. Istarú extiende entonces la patria íntima a Centroamérica y se hermana con el dolor de la revolución de sus hermanos nicaragüenses que siente como suya propia, traicionada por los propios sandinistas, tal y como explica en su artículo “De Ana para Ana querida de dieciséis años”⁷⁹⁰. La

⁷⁸⁸ Ana Istarú, “Memoria del que bajó a la tierra”, *La muerte otros efímeros agravios*, p. 19.

⁷⁸⁹ Ana Istarú, “Este país está en el sueño”, *La muerte y otros efímeros agravios*, pp. 39-42.

⁷⁹⁰ Ana Istarú, “De para Ana querida de dieciséis años”, San José, *El Financiero*, 4 de octubre, 2004.

costarricense siente como propia la violencia de los conflictos bélicos presentes en Centroamérica y muy especialmente de aquellos en los que los Estados Unidos han participado. Se trata de una muerte, más trágica que la muerte natural. Es la amputación de la vida que llega de la mano del hombre, pero también la amputación de las libertades que se traducen en otra muerte acaso peor: la de la identidad que aparece escindida, rota y resulta ser “imagen separada”⁷⁹¹ y paz imposible,

La paz es un vocablo
que requiere
al desplegar su maderamen,
la roja libertad,
la soberana forma ineludible de elegir
un pueblo su destino,
su estrella personal,
su ardor, su vuelo.
La paz parece así
incompatible
con poderosos invasores,
y es imposible
si escriben sobre ella
los verbos infamantes
y esperan que se queme
como una raspadura.⁷⁹²

En el poema “Declaración urgente de amor a los humanos”, Istarú traza en sus versos su estigma de ser centroamericana pero igualmente hispanoamericana y alza su pasión en la que Eros se impone definitivamente a Tánatos en un mensaje de esperanza, consagrando su piel como territorio rojo: de sangre, la sangre de las

⁷⁹¹ Carlos Francisco Monge, *La imagen separada*.

⁷⁹² Ana Istarú, “La paz”, *La muerte y otros efímeros agravios*, p. 54.

heridas y de fuego, el fuego por la “ardiente urgencia convocados”
y “la roja comunión” que predice como próxima desde la ternura
propia de una madre:

de América hasta América
me elevo a los terrenos liberados
predigo mortandad las fronteras
mi ubicación geográfica
es esta nueva era de abundancia
soy compatriota del destino
final de los terrestres
la libertad

el odio el hambre
la pena y su lagarto
serán los datos negros del pasado [...]

ofrezco este pezón con su franela
ternura que se expande en círculos concéntricos [...]

la roja comunión que nos subleva
hay una raza nueva
que apremia en el ovario
vinimos a la vida
por esta ardiente urgencia convocados [...]

hay una fiesta que empieza por los siglos
¡a la calle! ¡a la calle! ¡a la calle!
amamos tanto⁷⁹³.

En su siguiente poemario, la maternidad es totalmente
sacralizada y mitificada, convirtiéndose en “verbo madre”. En sus

⁷⁹³Ana Istarú, “Declaración urgente de amor a los humanos”, *La muerte y otros efímeros agravios*, pp. 68-71.

páginas Istarú es, según Linda Be, autora de la contraportada de la edición aquí citada, “María gozosa pero también la nueva Antígona que reivindica la madre ante el tirano colectivo.”⁷⁹⁴

El poemario incluye la presencia de Tánatos, que tras el duelo mantenido en *La muerte y otros efímeros agravios* consolida su condición de ser parte de la vida. Como el sueño en el que parecen estar sumidos los costarricenses, la muerte es mucho más real que los rituales que Narciso posmoderno mantiene en su insaciable avance en territorio nacional. Ésta sería simplemente parte de esa realidad caleidoscópica, incluso para muchos el punto y final de la imagen separada y simbólico despertar.

2.3.2. La cuna de la vida: del verbo hecho carne

En *La muerte y otros efímeros agravios*, tras la muerte, el simbólico despertar del ser humano era volver a ser materia y fuente de vida: elemento puro. En *Verbo madre* la mirada de Ana Istarú se retrotrae a la sabiduría de la naturaleza de la mujer y sus vivencias más íntimas y reelabora el sentido de la existencia más allá de lo orgánico, si bien incluye claramente éste, o del dulce dolor que le brinda su canto a la solidaridad, gracias a la cual el ser humano aparecería como una gran familia, una gran montaña de amor. Se trata de un plegarse para contemplar cómo nace y cómo muere la vida, que nos permite señalar un claro predominio de la última de las tres fases señaladas por Elaine Showalter: “la fase de autoconocimiento (literatura propiamente femenina)”⁷⁹⁵.

Del erotismo insurrecto, el reino de los sentidos se expande en una galería de imágenes en la que lo elemental cifra lo espiritual

⁷⁹⁴ Ana Istarú, *Verbo madre*.

⁷⁹⁵ Elzbieta Sklodowska, *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1060-1985)*, pp. 141-142.

en la primera parte de la obra dedicada a compartir su experiencia como madre. En el poema “Vida” la poeta dice:

sella mi pacto contigo.
Hunde tus brazos azules
por el arco de mi boca,
derrámate como un río
por las salobres galerías de mi cuerpo, llega⁷⁹⁶.

Es la maternidad entrevistada como fuente de vida en un sentido amplio: desde la propia existencia al narrar la gestación del hijo en la primera parte del poemario, pero también desde la muerte. Istarú habla con ternura y de nuevo con el dolor más desgarrador, nacido por la pérdida de la madre:

¿en dónde está mi madre? ¿en un terrón infecto? [...] ¿debajo de la tierra
está golpeando por salir como un niño del vientre de su madre? ¿me
está mirando? ¿de allí? [...] ¿y ese trozo de grito que no atina a abrirse
paso por el cuello? ¿es un rastro de musgo que los rayos liquidan? ¿un
recuento de calcio? ¿un pájaro de escombros?

Yo soy mi madre
y mi cuerpo es ahora
su elemento.⁷⁹⁷

Al final de la composición la poeta erige su cuerpo como “su elemento”. De esta manera Istarú parece querer resistirse a aceptar su desaparición y reclama a través de esta imagen la continuidad de su legado.

Verbo madre consolida el signo de la lírica *istariana* como subversivo y como voz del margen, más que como mujer como

⁷⁹⁶ Ana Istarú, “Vida”, *Verbo madre*, p. 13.

⁷⁹⁷ Ana Istarú, “Domicilio”, *Verbo madre*, p. 59.

costarricense que no duda en continuar desvelando y por extensión atentando contra la idea de la intimidad mostrada como pecado social⁷⁹⁸, en esta ocasión más que nunca, al mostrar aspectos de la vida íntima como son la concepción, la gestación y el parto del hijo pero también la muerte de la madre, ahora reescritos desde la serenidad de quien se identifica profundamente con la imagen de su poesía en cada uno de sus versos. Es verbo que se rebela sí, pero fundamentalmente es verbo que se desvela en una necesaria catarsis: por el gozo que siente al convertirse en dadora de vida pero también por el dolor profundo de perder a quien se la dio.

Su arquitectura muestra, por lo tanto, su natural deseo de combatir la *dismnesia*, reivindicando la naturalidad de sus experiencias vitales, pero igualmente atentando de nuevo contra el “consenso sublime”⁷⁹⁹, en una rebeldía sostenida y diferente que lejos de la crítica directa, goza en la reafirmación de su naturaleza femenina y muestra su orgullo de ser mujer firmemente, a pesar de ser madre tierna e hija doliente, en la composición “Yo, la hembra fiera” como creadora de vida:

Yo, la marsupial,
la roedora,
la que no tiene tregua,
la que ha juntado ramas,
la que escoge las hierbas con las zarpas heridas,
la que gasta los cobres de su lengua
para fraguar el nido [...]

la que fue fecundada
con un polen antiguo
y que está que le revienta

⁷⁹⁸ Carlos Cortés, “Fronteras y márgenes de la literatura costarricense”, p. 26.

⁷⁹⁹ *Ibidem*.

la gloria de la estirpe,⁸⁰⁰

Al igual que Gioconda Belli en “Declaración feminista”⁸⁰¹, en su discurso Istarú ingresa voluntariamente en lo atemporal, en lo mítico. Ella es “La que fue fecundada / con un polen antiguo”⁸⁰². Al hacerlo parece erigirse en nombre de todas las mujeres y al mismo tiempo convertirse en una Eva capaz de anular la separación entre el alma y el cuerpo, pero igualmente entre el sexo y el amor, que tal y como Octavio Paz señala, ha existido siempre en el seno del cristianismo y de la cual se valió el capitalismo⁸⁰³.

Se trata de un diálogo intertextual que queda trazado en todos los niveles a través de la temática, la naturaleza de la subversión, pero igualmente por la coincidencia del emplazamiento discursivo, que nace entre los textos escritos por mujeres a modo de malla y vínculo presente en la producción de Istarú. No obstante, al igual que en los versos de Belli, en Istarú encontramos que este diálogo intertextual queda igualmente ampliado a los escritores

⁸⁰⁰ Ana Istarú, “Yo, la hembra fiera”, *Verbo madre*, p. 15.

⁸⁰¹ Gioconda Belli, “Invitación feminista”, *Apogeo*, p. 96.

⁸⁰² La alusión al “polen antiguo”, remite claramente a un momento y a un espacio liberado del fluir del tiempo que obliga a apuntar a una posible y discutida presencia de lo liminar, que a diferencia de Belli aunque Istarú se sitúa igualmente en el margen y crea su discurso en el vértice de lo simbólico -social, al estar ausente el *mitema* del eterno retorno, no podemos cuanto menos decir que la autora no lo lleva a cabo de forma consciente y premeditada. No obstante, el viaje al conocimiento se muestra a menudo casi como un ritual y posee denotaciones prácticamente sagradas para la poeta, como en el poema “La noche de grafito”, composición que encontramos en *Verbo madre* y que se cita más adelante en el presente epígrafe; en Ana Istarú, “La noche de grafito”, *Verbo madre*, pp. 31-32. En cualquier caso, el misterio que rodea a la vida con su dolor, su silencio, su frío y el calor presentido en el momento de la concepción adquieren en la obra de Istarú una importancia considerable.

⁸⁰³ Octavio Paz, *La llama doble*, p. 18; Iris M. Zavala, “Arqueología de la imaginación. Erotismo: erotismo, transgresión y pornografía”, *Discurso erótico y discurso transgresor*, p.163; George Bataille, *El erotismo*, p. 72 y Hebert Marcuse, *Eros y civilización*, p. 146.

masculinos, que por el contrario, como ya he comentado según Susana Pujol, no incluirían relación intertextual de la escritura de la mujer en los suyos propios⁸⁰⁴. De esta manera, en *La estación de fiebre*, Istarú así lo hace explícitamente con unos versos de Miguel Hernández:

Alrededor de tu piel
ato y desato la mía,
un mediodía de miel
rezumas: un mediodía.⁸⁰⁵

Nótese que los versos que cifran un sutil erotismo están inscritos en la tradición literaria española, antigua metrópoli y sociedad patriarcal. Se trata de unos versos escritos por un hombre, Miguel Hernández, los que sirven de introducción y nos muestran el paisaje, la entrada a *La estación de fiebre istariana*, lo que marca el tono desafiante de la escritora, que aspira a la libertad y al decir, que se le ha negado a la mujer en la historia: decir, contarse, romper la mordaza en un estallido verbal gozoso para fusionar la piel y la página. Sin embargo, Miguel Hernández, al igual que Jorge Debravo, era hijo de campesinos, hombre humilde que se formó a sí mismo. Por eso sus versos están exentos del cosmopolitismo o de la simple contaminación de las corrientes artísticas, que frente al canto a lo elemental y a lo ancestral, propio del neopopularismo que dio obras como *Primer romancero gitano*⁸⁰⁶ de Lorca, la escritura poética de Hernández y estos versos en particular redefinen el encuentro amoroso como una caricia: una caricia del cuerpo pero igualmente una caricia del alma; celebración de la vida

⁸⁰⁴ Susana Reisz, *Voces sexuadas*, p. 70.

⁸⁰⁵ Ana Istarú, *La estación de fiebre y otros amaneceres*, p. 45.

⁸⁰⁶ Federico García Lorca, *Primer romancero gitano*, Madrid: Editorial Alianza, 1998.

como amor y vuelta a la visión primigenia del mundo, liberada de las ataduras del poder que organiza las relaciones y los significados convencionales.

La ya aludida mitificación encuentra una variante en la reformulación de la imagen de la maternidad asociada a la Virgen María en poemas como “Anunciación”⁸⁰⁷, “Natividad”⁸⁰⁸ y “Pesebre”⁸⁰⁹. En “No soy la doncella sagrada”, la futura madre deja de lado esa imagen de pureza y recato, pura convención social y no duda en proclamar su deseo y es firme y clara con el compañero:

Tu amor me será hoy
dos veces grato.
No soy, lo has visto,
la doncella sagrada
y ocupo por lo tanto
de tus buenos oficios
para soltar los cascos de la especie
por mi cuerpo.

Imprímeme en la boca
tus aceites marinos
y en la palabra madre
la palabra deseo.⁸¹⁰

En Istarú, la maternidad y las sensaciones que de ella se desprenden, se consagran para la poeta como viaje del conocimiento, *mitema* predominante que queda reformulado en este poemario, como una de las vías que permiten a la escritora a través de la contemplación, establecer un diálogo con el mundo y además

⁸⁰⁷ Ana Istarú, “Anunciación”, *Verbo madre*, p. 43.

⁸⁰⁸ Ana Istarú, “Natividad”, *Verbo madre*, p. 45.

⁸⁰⁹ Ana Istarú, “Pesebre”, *Verbo madre*, p. 48.

⁸¹⁰ Ana Istarú, “No soy la doncella sagrada”, *Verbo madre*, p. 16.

como creadora, la fragua de la patria íntima en su testimonio y en su exploración. En “La noche de grafito”, la poeta convierte el momento de la concepción del hijo en viaje del conocimiento:

Una mujer
presiente el eco de la tierra en sus entrañas.
Agita su pandero, su cúpula de carne.
La están nombrando a voces.
Hay sirenas barrocas que rondan por su cuarto, [...]

Una mujer
ha atravesado el aura de la ciudad que duerme,
la noche de grafito.
Desanuda su claustro, se adentra en sus entrañas.
No espera más.
No vuelve más.
Emite el canto azul de las ballenas.
Está jurando amor
por un desconocido.

Una mujer
celebra
un himeneo de fuego
con la vida.⁸¹¹

El poemario se cierra con el tono reivindicativo que ya encontramos en “Yo, la hembra fiera”⁸¹², con la composición “Testimonio”, aplacado por la ternura de una madre que habla.

⁸¹¹ Ana Istarú, “La noche de grafito”, *Verbo madre*, pp. 31-32.

⁸¹² Ana Istarú, “Yo, la hembra fiera”, *Verbo madre*, p. 15.

2.4. *La piel iluminada: nueva alba de América*

Si en *La estación de fiebre*, Istarú se autoproclama cronista de maravillas, de las maravillas de Eros en compañía del amante y da cuenta de los amaneceres del erotismo cotidiano, en el poema “XXX”⁸¹³ de la misma obra completa la stampa de su patria íntima situándose dentro de la misma, como trovadora, como madre y como mujer ante los ojos de la sociedad costarricense. Pero también de esas calles, de esos cerros y “del viento / que se hace soles y estrellas” que pinta en *Poemas abiertos y otros amaneceres*⁸¹⁴; y del mundo sin temor, amparada por el recuerdo de su madre y en nombre de la mujer hispanoamericana que aspira a conquistar su sitio en la sociedad. Así lo dicta la naturaleza dotándola del poder de dar la vida y con su escritura de praxis, de ser dadora de luz a todo y a todos:

Yo,
la que yació
sobre su lomo arqueada en buena lid,
la que bebió entre ahogos
los cálices del semen, pues visto está,
yo soy las fauces de la luz;

yo quiero testificar:
estoy aquí frente a este ser que tiembla,
del que emana una esencia de gardenias calientes.

Beso sus pies calizos. Reverencio
el desgarrón del oro en su pañal.

⁸¹³ Ana Istarú, “XXX”, *La estación de fiebre y otros amaneceres*, pp. 91-93.

⁸¹⁴ Ana Istarú, “Mi patria”, *Poemas abiertos y otros amaneceres*, p. 140.

Estoy bajo el embate de la dicha,
doblada por el talle.
Soy otro ser que tiembla transparente.

En ese temblor de la transparencia que convierte a la poeta en dichosa encuentra Istarú la esperanza y el gozo de la vida. Su pasión la convierte en *estigmata* voluntaria, en cronista y creadora de una geografía para una nueva alba en la que celebrar la vida y el imperio de Eros concebido como amor humano, nacido en el seno de lo elemental:

Esta mañana
estoy sola
como el más lejano territorio
desnudo,
y hay un frío de cobres
en la raíz de mi sombra.
Esta mañana estoy absolutamente
sola,
gotita de luz
para mí misma.
¿Qué voy a hacer
a solas
sino beberme
el alba?⁸¹⁵

Así comenzó y así continúa su designio de trovar la “imagen separada” de ese país que “está en el sueño” para combatirla desde su condición de mujer costarricense y centroamericana, inserta en un tiempo de incertidumbre para su querido continente siempre desde una tierna sinceridad. Dice la costarricense: “Y cuando hablo de un tono ácido y crítico de mi país lo hago con simple afán de

⁸¹⁵ Ana Istarú, “Gotita de luz”, *Poemas abiertos y otros amaneceres*, p. 143.

mejorarlo, como se le exige más al que ama, aquel que no nos es indiferente. Amo a este país más que por lo que es, por lo que puede llegar a ser algún día”⁸¹⁶.

Si bien es cierto que Ana Istarú no ha publicado un nuevo libro de poemas, en una entrevista reciente, encontramos tres composiciones inéditas. En ellas, la poeta muestra que su preocupación por el cuerpo como atlas sagrado de lo vital continúa intacta. Para Istarú, el erotismo es la savia de un amor que vive con naturalidad el goce de los sentidos. Esta vivencia, que la sociedad patriarcal había condenado, encuentra en los versos de la costarricense un espacio en el que desprenderse de ataduras que el entorno ha impuesto tanto al hombre como a la mujer. Dice Istarú a este respecto:

El cuerpo femenino ha sufrido una represión violenta porque su exualidad y su capacidad de gozo y de creación asustan. Resultan amenazantes. Por lo tanto, para cambiar las relaciones entre hombre y mujer voy al origen, a la semilla, a aquello en lo que se hace fundamento teórico para someter a la mujer y es su cuerpo. Entonces intento desentrañar las falacias y los mitos que existen alrededor del cuerpo de la mujer. Y también sacudirlo de toda la carga del menosprecio que tiene⁸¹⁷.

Es por ello que Istarú no duda en señalar la identidad de la mujer como una construcción cultural, pero hace lo mismo con la del hombre, a quien el sistema patriarcal parece haber condenado a ser representante y portador de unos valores determinados. Sobre la importancia de la imagen del cuerpo en la sociedad, y su relación con los valores que el patriarcado imponen a hombres y a mujeres,

⁸¹⁶ Esther Quintana y Alejandra Aventín, “Palabras como imanes. Entrevista a Ana Istarú y selección de poemas”.

⁸¹⁷ *Ibidem*.

explica la escritora: “la mentalidad patriarcal fundamenta sus federaciones, sus atestados en las diferencias anatómicas”⁸¹⁸.

Sin embargo para Istarú, el varón es tan culpable como la sociedad por perpetuar el patriarcado. Este aspecto que queda apuntado en su poesía es ampliamente tratado en su teatro. De esta manera, el yo poético es sujeto que, lejos de imponer su voluntad, mima el cuerpo del varón simbólicamente en el encuentro íntimo que es en realidad metáfora del día a día:

deseo arrodillada el olor
de tu sexo como un licor espeso
tanto
el cárdeno sudor de las especies
bañándome la lengua
la cueva de tu boca y sus dragones
sexo sexo sexo
atada como ofrenda
en las aspas de tus equis
como diosa domeñada como fiera
como flor que se desploma
loca de amor enferma
del mal de tu belleza
tanto deseo
todo el amor

ya ves

la más pequeña de las niñas
no podrá recordar
un solo beso⁸¹⁹.

⁸¹⁸ Esther Quintana y Alejandra Aventín, “Palabras como imanes. Entrevista a Ana Istarú y selección de poemas”.

⁸¹⁹ Esther Quintana y Alejandra Aventín, “Palabras como imanes. Entrevista a Ana Istarú y selección de poemas”.

Desde esta experiencia del amor y del erotismo, el yo poético alumbra su auténtica condición: el deseo de ser coherente, lo cual abre las puertas a la necesaria presencia de la confesionalidad más allá de las imágenes que han convertido a Istarú en orfebre de la palabra. Si bien en el ámbito íntimo los deseos carnales de la mujer, son vistos con naturalidad y ternura, el amor es abordado con todas sus contradicciones: es eje pero también prisión para la poeta, quien se rinde ante el amado para abrazar una locura que tiene como única salida posible el olvido: “la más pequeña de las niñas / no podrá recordar / un solo beso”. De esta manera, la grieta entre la realidad y el deseo tan *cernudianas* se consagran en estos versos y sirven como par, cuya dialéctica es igualmente un reflejo de lo que vive Ana Istarú respecto a su país y en su vida cotidiana como mujer.

Istarú sigue cultivando igualmente el diálogo con la vida, no solamente a través de un erotismo elemental, como se ha podido ver en el poema anterior, también en el diálogo con Tánatos o bajo su sombra, en *La muerte y otros efímeros agravios*. Y así en el siguiente poema inédito, que encontramos en el citado artículo, si bien habla de la muerte de forma directa, la vincula definitivamente a Cronos, esto es, al tiempo del que estamos hechos cada uno. En esta ocasión, el vacío generado por la concatenación de imágenes que nuevamente se inscriben en la escena de la ciudad, todo lo dinamitan. El hilo conductor de la composición es el desamor y la finitud de la vida sujeta al devenir temporal. Esa nada a la que todo está condenado impregna el paisaje, las flores y el amor. El tiempo es entonces ya no sólo morada para el erotismo sino anuncio de la llegada de Tánatos y eco de lo absurdo de la existencia:

las flores que te di
las que perdiste
siguen intactas

aquel que las vendió
hoy está muerto
donde yo te las di
hay un burdel
la ciudad que nos vio
no existe ya
nuestro amor es tan sólo
letra impresa⁸²⁰

Me gustaría terminar este capítulo con unas esperanzadoras y necesarias palabras que Ana Istarú dedica a la Costa Rica del siglo XXI. Éstas contribuyen para la valoración de la aportación de su obra en torno de la fragua de la identidad como en el contexto de América Latina. Dice Istarú que Costa Rica

puede ser un país patriarcal como otras estancias en América Latina: como Cuba, como México, como Nicaragua, qué sé yo, cualquiera como Colombia. Sin embargo, aunque la mentalidad es igual de tradicionalista y de conservadora, hay una actitud de tolerancia que permite a los individuos el ser distintos, disentir⁸²¹.

Con ellas se posiciona desde ese vértice para volver a decir desde la subversión pero sobre todo con el deseo de mantener un diálogo enriquecedor y necesario.

⁸²⁰ Esther Quintana y Alejandra Aventín, “Palabras como imanes. Entrevista a Ana Istarú y selección de poemas”.

⁸²¹ *Ibidem*.

V

CAPÍTULO V: ÚLTIMAS PALABRAS. HORIZONTES DEL VERBO

Quiero la tierra de la profundidad sobre mi mano:
desenterremos el misterio de nacer. [...]

Quiero la espuma de tu pecho, el alimento
en los hijos de todos.
Quiero la paz sobre el costado izquierdo,
sobre esta herida que se desangra, siempre.

Ronald Bonilla.⁸²²

⁸²² Ronald Bonilla, “Pulsación”, *Soñar de frente, Antología de la poesía costarricense*, p. 303.

Como ya se menciona al inicio del presente trabajo de inversión, en *El anti-Edipo: capitalismo y esquizofrenia*, Gilles Deleuze y Felix Guattari afirmaban, en la década de los setenta, no creer que jamás hubiera existido una totalidad primordial, así como que tampoco ésta nos esperara en el futuro⁸²³. Una afirmación que contribuyó a poner de manifiesto la imposibilidad de un discurso único. El centro se convertía así en antiguo lugar de referencia, permitiendo a los márgenes irrumpir en la nueva realidad. Owens definía este cambio como el desafío de los otros.⁸²⁴

En este contexto se han situado las voces de Gioconda Belli y Ana Istarú, que erigen su verbo insurrecto desde los márgenes para alumbrar el centro en la década de los setenta como mujeres, pero igualmente como hispanoamericanas y como centroamericanas. Si bien Hispanoamérica ha sido considerada por la cultura europea y norteamericana como margen, al menos hasta el *boom* —afirmación que podría ser discutible⁸²⁵—, Centroamérica ha sido, muy a pesar de Arturo Arias⁸²⁶ quien habla de un *miniboom*, silenciada e ignorada en territorio hispanoamericano, junto a Brasil y a las mujeres⁸²⁷. De igual forma, otra parte de la crítica se ha referido conjuntamente a Centroamérica, a Brasil y a la mujer en el marco de la literatura latinoamericana como el discurso de la otredad⁸²⁸.

No obstante, en las últimas décadas parece que nos encontramos, particularmente en el seno de las sociedades posindustriales, ante un nuevo sujeto —en palabras de Baudrillard,

⁸²³ Gilles Deleuze y Felix Guattari, *El anti-Edipo: capitalismo y esquizofrenia*, p. 42.

⁸²⁴ Hal Foster, “Introducción al Postmodernismo”, *La posmodernidad*, p. 8.

⁸²⁵ Elizabeth Garrels, “Resumen de la discusión”, *Más allá del boom*, p. 323.

⁸²⁶ Arturo Arias, “Gioconda Belli la magia y / o del erotismo”, *La Literatura Centroamericana. Visiones y revisiones*, p. 307.

⁸²⁷ Ángel Rama, *Más allá del boom*, p. 9.

⁸²⁸ Elizabeth Garrels, “Resumen de la discusión”, *Más allá del boom*, p. 323.

pantalla de todas las redes de influencias⁸²⁹— que vive arrastrado por las corrientes del mercado. Éste dictaría su cotidianidad, determinado por su condición de potencial fuerza de producción, rodeado de la hibridez consecuencia de la globalización y de la diferenciación a la carta, contexto desde el cual se ha articulado este trabajo de investigación. De esta manera, el discurso del otro y de lo otro resulta, cuanto menos, seductor y necesario en la búsqueda de alternativas. Y ha de ser contemplado no únicamente como un conjunto de alternativas, sino a su vez desde la apreciación del hecho de la existencia de las mismas. En la elaboración del presente texto se ha pretendido resaltar el hecho de que, a pesar de que las mencionadas alternativas siempre han existido, éstas sólo han empezado a ser tenidas en consideración recientemente, permitiendo así la apertura del concepto de la identidad —eje transversal del análisis aquí desarrollado— a lo plural. De esta manera, Gioconda Belli y Ana Istarú demuestran a través de su escritura que la identidad es una construcción cultural en constante devenir. En su caso, ésta se encuentra marcada profundamente por el género que ha de ser entendido a su vez en este marco como rasgo que impone un posicionamiento en el discurso⁸³⁰.

En este contexto, América Latina, territorio en permanente búsqueda de su identidad y con una gran capacidad de resistencia y redefinición⁸³¹ —especialmente tras los procesos de la Independencia— y poseedora de un rico y complejo mestizaje cultural, podría erigirse frente a Europa y Estados Unidos como espacio discursivo alterno⁸³². Estos últimos habrían sufrido la

⁸²⁹ Jean Baudrillard, “El éxtasis de la comunicación”, *La posmodernidad*, p. 167.

⁸³⁰ Nestor García Canclini, *Diferentes, desiguales y desconectados*, p. 154.

⁸³¹ Julio Ortega, “Identidad y postmodernidad en América Latina”, p. 5.

⁸³² *Ibidem*.

fragmentación consecuencia del fracaso del proyecto de la modernidad. En este sentido, Julio Ortega se ha referido a la escritura de América Latina como una *identigrafía*, un lugar privilegiado para reflexionar sobre la identidad⁸³³.

Tal y como muestran la historia de la literatura y del pensamiento del pasado siglo XX en América Latina, el continente ha sido capaz ya no sólo de fundar una tradición cultural —como ocurriera durante el periodo colonial a partir de la *mimesis* de los movimientos culturales de la metrópoli, con resultados satisfactorios como los del barroco en arte y en literatura⁸³⁴— sino además de producir sus movimientos y fórmulas propias, como son el concepto de lo real maravilloso o el creacionismo chileno, entre otros. La condición de espacio discursivo alterno adquiere un mayor sentido cuando se reflexiona sobre el concepto de la realidad hispanoamericana previa a la llegada de los españoles —hoy recuperada y valorada en este continente— que creyó necesario, al preguntarse quién era, ahondar en las raíces de lo autóctono, tanto presentes como pasadas. Esto supuso, entre otros, la revalorización de las culturas precolombinas que planteaban el devenir temporal en términos que en nada coincidían con los de la historia occidental. Este aspecto influyó igualmente en el proceso de elaboración de un discurso sobre la identidad en el seno del periodo colonial. Tras la llegada de los españoles, los habitantes del continente americano tuvieron que combinar elementos

⁸³³ Julio Ortega, “Identidad y postmodernidad en América Latina”, p. 5.

⁸³⁴ Cabe señalar que se habla de *mimesis* en un sentido amplio, pues siempre existió de forma subyacente una corriente de pensamiento que ya había iniciado un proceso de reflexión en torno a la identidad durante el periodo colonial, tal y como sucede en el discurso de Garcilaso el Inca y Sor Juana Inés de la Cruz, entre otros, y como muy bien señalara Mabel Moraña, *Crítica impura*, p. 31.

procedentes de la tradición occidental con otros vinculados a la realidad prehispánica⁸³⁵.

Frente al proyecto de la Ilustración —vigente hasta la década de los sesenta— la confianza en la razón y el culto a la máquina asociados a una ecuación matemática perfecta que parecía asegurar un progreso infinito —pero que convertía a su vez a la naturaleza en susceptible de ser dominada y explotada—, el ser hispanoamericano rescata de las culturas precolombinas un estatuto diferente de la realidad, tal y como se puede apreciar en la escritura poética de Gioconda Belli, al tiempo que reivindica su vinculación con la naturaleza y, por lo tanto, la necesidad del respeto y la contemplación de los códigos naturales. En la escritura de Istarú, por ejemplo, estos son reintegrados en el espacio de la cotidianidad. Esta realidad alternativa queda plasmada ya en la obra de Alejo Carpentier o de Miguel Ángel Asturias.

Se trata de una posición en el discurso que parece situar al territorio hispanoamericano cercano al plano de lo imaginario, lo que ha consolidado su imagen de paraíso terrenal frente a la cultura occidental durante el período de la Conquista y, más tarde en el siglo XX, de territorio de lo liminar, esto es de frontera, de realidad entre dos mundos y espacio en el que proyectar utopías.

No obstante, no se puede dejar de señalar que en el camino de la construcción de la identidad en el plano literario, América Latina no ha dejado de nutrirse de lo europeo y lo norteamericano como parte de la búsqueda llevada a cabo, particularmente desde la Independencia. Esto la convierte a su vez en un excelente espacio para reflexionar sobre la necesaria presencia de lo plural y la diferencia en la reflexión sobre la identidad, frente al discurso único propio de la cultura occidental. Esto sucede, por ejemplo con el

⁸³⁵ Mabel Moraña, *Crítica impura*, p. 31.

exteriorismo nicaragüense, que se nutre del imaginismo norteamericano de William Carlos Williams y Ezra Pound.

No obstante, si anteriormente el diálogo intertextual y la influencia se producían, salvo honrosas excepciones, en una sola dirección, que era la del interés de los hispanoamericanos por lo extranjero, hoy, especialmente tras el boom que coincide en el tiempo con el diagnóstico de Deleuze y Guattari, no sucede así y se puede hablar de un mayor interés de los demás países por la literatura hispanoamericana. Ésta no solamente ofrece un producto literario novedoso, de considerable demanda en el mercado editorial, sino que, más allá de su exotismo, ha sido capaz de transmitir un modelo propio de la realidad y esa valiosa capacidad para redefinirse, siempre abierta al diálogo, a la reflexión, a la hibridación y altamente permeable. Su nexo de unión con lo occidental se forja desde la ruptura, que tras las vanguardias se convierte en tradición⁸³⁶ y se concreta en la poesía hispanoamericana en tres líneas poéticas que se desarrollan en la segunda mitad del siglo XX: la poesía irrealista, la conversacional y la trascendentalista⁸³⁷.

El discurso de *los otros*, que ve la luz tras la fragmentación del centro en la posmodernidad, incluye a la mujer, que en el caso de Hispanoamérica estaría doblemente colonizada⁸³⁸, característica que se encuentra agravada en lo referente a la mujer centroamericana, por estar su discurso inscrito en el margen de Hispanoamérica.

⁸³⁶ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, p. 17.

⁸³⁷ Selenia Millares, “VIII. Conjetura, testimonio y trascendencia”, *Historia de la literatura hispanoamericana*, p. 246.

⁸³⁸ Eliana Ortega, “Escritoras latinoamericanas: historia de una herencia obstinada”, *Nuestra memoria, nuestro futuro*, p. 222.

En este sentido, el presente trabajo de investigación aspira a reflejar y reivindicar el valor de la voz poética de Gioconda Belli y Ana Istarú y su aportación a la construcción del concepto de identidad tanto en Centroamérica e Hispanoamérica, como en el marco de la posmodernidad, que las ha hecho merecedoras de un reconocimiento nacional e internacional.

Al ser cada una de ellas, respectivamente, herederas de las dos corrientes más representativas de la poesía centroamericana de la segunda mitad del siglo XX —el exteriorismo en el caso de Belli y el trascendentalismo como réplica del primero en el caso de Istarú— el estudio de su poesía me ha permitido reflexionar tanto sobre el panorama poético de Hispanoamérica, como sobre la naturaleza del hecho poético en el marco de la posmodernidad, y evaluar desde esta perspectiva la aportación de ambas escritoras.

Una reflexión que se ha visto enriquecida por el contraste existente entre el panorama histórico de Nicaragua y Costa Rica. Mientras que la primera ha sido testigo de una revolución, posteriormente traicionada, que contribuyó a la eclosión de la poesía de la mujer en la década de los setenta, la segunda ha disfrutado, salvo por una breve guerra civil en la década de los cuarenta, de la estabilidad de una república democrática. Esta última ha padecido las consecuencias de feroces políticas neoliberales a partir de los años ochenta, lo cual ha agravado la crisis de identidad existente y la abulia nacional, así como el efecto de la influyente presencia de la cultura norteamericana. La escritura de Belli inicialmente cifra un mestizaje cultural y da cuenta de sus raíces precolombinas, contenidas en sus creencias más íntimas, para más tarde adscribir su propuesta a la herencia de la tradición hispánica y universal que aspira a dialogar con la historia y la

intrahistoria. La de Istarú da cuenta de la “diseminación cultural”⁸³⁹ existente en su patria, lo que ha llevado a Carlos Francisco Monge a hablar de la “imagen separada”⁸⁴⁰ costarricense, si bien, al igual que en el caso de la poesía de Belli, mantiene una preocupación por temas autóctonos y universales, al tiempo que nunca deja de lado un marcado diálogo intertextual con la poesía hispánica, particularmente con el barroco y la Generación del 27.

Ana Istarú y Gioconda Belli practican una escritura de experiencia en la que queda reflejada su lucha contra todo tipo de opresión, incluyendo la situación que vive la mujer hispanoamericana, inserta en una sociedad patriarcal muy rígida. El feminismo que encontramos en sus obras es el feminismo propio de la mujer latinoamericana, un feminismo necesario, que aspira, en ambos casos, a una sociedad en la que lo femenino y lo masculino se vean integrados en términos de complementariedad.

En el caso de Ana Istarú, la poeta va más allá y ya no sólo reivindica la voz de la mujer, sino que igualmente plantea una reflexión en torno al daño que el patriarcalismo ha hecho a la imagen del varón y a los consiguientes estereotipos que, por ende, se asocian al hombre, entre los que destaca el referirse a la anatomía masculina de una forma explícita y directa. Al hacerlo, la costarricense reformula la semántica del cuerpo del varón. Por su parte, Gioconda Belli incide en la necesaria libertad de la mujer para hablar de su sexualidad como fuerza telúrica y cósmica.

Belli e Istarú eligen escribir como mujeres a modo de opción política⁸⁴¹. Se ubican dentro de la feminidad, con todas las

⁸³⁹ Carlos Cortés, “Fronteras y márgenes de la literatura costarricense”, *Cuadernos hispanoamericanos*, p. 21.

⁸⁴⁰ Carlos Francisco Monge, *La imagen separada*.

⁸⁴¹ Me gustaría recordar que Susana Reisz se refiere a la escritura de la mujer en América Latina como una opción política; en Susana Reisz, *Voces sexuadas*, p. 51.

connotaciones negativas que ello implica, y son capaces de cuestionarla. Al hacerlo se rebelan pero igualmente se desvelan. Y en este proceso, como seres ex-céntricos o periféricos, sitúan su voz en el plano simbólico-social y de lo imaginario⁸⁴². Gracias a la posición asumida y practicada son capaces de plantear una reflexión valiosa en sus respectivas sociedades, pero igualmente en el proceso de construcción del sujeto hispanoamericano y del sujeto posmoderno.

Sus escrituras poéticas cuestionan el orden impuesto, se sitúan en los márgenes para intentar redefinirlos, y al hacerlo bajo el imperio de un erotismo elemental y conciliador, subvierten poderosamente la máxima que Lipovetsky establece para el mundo posmoderno: las relaciones de seducción se han convertido en rectoras de nuestro mundo y tienen como objetivo multiplicar y diversificar la oferta⁸⁴³.

La seducción de las poetisas queda cifrada en la voz de un Eros victorioso, que reivindica la recuperación y la reintegración en la civilización de los espacios de la naturaleza, oprimida, al igual que la mujer, en el proceso de la modernización; pero igualmente en la transformación de lo público a partir de lo privado, espacio desde que el que la mujer articulaba su voz y su imaginario⁸⁴⁴. Por lo tanto, se puede decir que Belli e Istarú se inscriben en la

⁸⁴² Al igual que Hispanoamérica para Europa y en ocasiones para sí misma, la mujer es igualmente para una parte de la crítica por su condición de margen esencialmente, un ente liminar, aunque tal y como se ha puesto de manifiesto a lo largo del trabajo, se trata de un tema que ha sido objeto de polémica. De ahí vendría su natural disposición para poder articular su discurso en el vértice que separa el plano de lo simbólico-social del plano de lo imaginario. Roberta Ann Quance y Cecilia Secreto inciden en esta cuestión; en Roberta Ann Quance, “En el umbral: lo liminar y lo sagrado en la representación de la mujer”, pp. 209-238 y Cecilia Secreto, “Herencias femeninas: nominalización de un malestar”, p. 47.

⁸⁴³ Gilles Lipovetsky, *La era del vacío*, p. 17.

⁸⁴⁴ Consuelo Miranda Albónico, “Gioconda Belli: *El Ojo de la Mujer*”, p. 87.

dinámica de la seducción y la subvierten con el fin de reformularla y operar un cambio. Esta abolición de la frontera entre lo público y lo privado es igualmente proclamada por las poetas. Belli e Istarú no dudan en tratar en sus discursos temas propios de la mujer, que el pudor social había impedido tratar anteriormente.

Lo elemental queda entretejido en su escritura como un canto de amor por la vida, dentro de un proceso de autodescubrimiento como mujeres y como seres humanos, en el que el compromiso con la patria y con el hombre convierten su escritura en un espacio voluntariamente politizado que aboga por un cambio, que en su trayectoria se concreta en tres etapas que conviven en su poesía. Éstas fueron señaladas por Elaine Showalter para referirse a la escritura inglesa y posteriormente fueron utilizadas por la estudiosa Elzbieta Sklodowska para analizar la narrativa escrita por mujeres en territorio latinoamericano⁸⁴⁵, particularmente en la década de los setenta. En el presente trabajo de investigación han sido empleadas para hacer referencia a los diferentes momentos que se han observado en la escritura de Gioconda Belli y Ana Istarú. Su análisis desvela una evolución en la búsqueda de la voz propia dentro del patriarcado que parte de la insurrección y aspira a integrar la escritura en el autoconocimiento.

Este camino parte del aprender a decirse desde lo propio, en el caso de las dos poetas desde el cuerpo, para llegar a encontrar la comunión con el mundo circundante. El cuerpo y la piel como espacio simbólico se concretan en su escritura en cuatro marcas o estigmas. Estos son un correlato de la condición de margen cuádruple desde el que escriben y viven: como seres que habitan un mundo fragmentado —al que me he referido como posmodernidad—, como hispanoamericanas y como

⁸⁴⁵ Elzbieta Sklodowska, *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1060-1985)*, pp. 141-142.

centroamericanas y, por supuesto, como mujeres. Se trata de estigmas que se superponen en su obra, que configuran su imaginario poético y que se han querido establecer en el marco teórico de este trabajo como espacios alegóricos y categorías de lectura desde las que reflexionar sobre la identidad.

En este sentido, Alain Corbin, tal y como ya se ha mencionado en las referencias a su obra *Historia del cuerpo*, sitúa la atención al cuerpo en el marco del proyecto de la Ilustración, y dice que, durante este periodo, éste pasa a convertirse en una construcción erigida entre el equilibrio interior y exterior, lo que implica el nacimiento de la conciencia de la diferenciación entre el cuerpo objeto y sujeto; este último tendría derecho a ser libremente⁸⁴⁶. De igual forma implica el nacimiento de la dualidad entre el concepto de cuerpo individual y cuerpo colectivo⁸⁴⁷, hecho que explica que la voz de la mujer fuera excluida del ámbito de lo público, esto es, resultara relegada y silenciada en la forja de su cuerpo sujeto, quedando así reducida a cuerpo objeto en la sociedad occidental; lo mismo sucedió en América Latina hasta la llegada de la segunda ola del feminismo, periodo en el que hemos de situar el inicio de la producción poética de Gioconda Belli y Ana Istarú.

En el presente trabajo de investigación se ha llevado a cabo un recorrido por la historia del feminismo, con objeto de poder reflexionar sobre la particularidad del feminismo en el territorio latinoamericano hoy, y, en especial, sobre *la escritura y la literatura de mujeres* —término por el cual se ha optado a modo de etiqueta a todas luces superable—.

De igual forma se ha procurado elaborar una herramienta de análisis del imaginario poético de Belli e Istarú capaz de evaluar la

⁸⁴⁶ Alain Corbain, *Historia del cuerpo. De la Revolución francesa a la Gran Guerra*, p. 17.

⁸⁴⁷ *Ibidem*.

repercusión que sobre el mismo ha tenido la labor llevada a cabo por el feminismo, pues a menudo la crítica ha tendido a desdeñar su importancia. Si bien este trabajo no está inscrito en la crítica feminista, ésta resulta un punto de partida necesario e interesante, en tanto que, en el momento en el que inician su andadura poética, Gioconda Belli y Ana Istarú son mujeres inmersas en una necesaria insurrección.

En su poesía trazan sus geografías y narran una pasión sembrada simultaneamente de dolor y gozo, a la espera de que la insurrección de su verbo traiga al mundo un tiempo nuevo que reinstaure su movimiento original, cifrado en el erotismo elemental de sus versos.

BIBLIOGRAFÍA

1. BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

1.1. Obras de Gioconda Belli

Poesía:

Gioconda BELLI, *Poesía reunida*, México: Editorial Diana, 1989.

, *El ojo de la mujer*, pról. José Coronel Urtecho, Madrid: Editorial Visor, 2001.

, *Apogeo*, Madrid: Editorial Visor, 2002.

, *Mi íntima multitud*, Madrid: Editorial Visor, 2003.

, *Fuego soy apartado y espada puesta lejos*, Madrid: Editorial Visor, 2006.

Narrativa:

, *La historia de la creación de las mariposas*, Barcelona: Editorial Círculo de lectores, 1995.

, *Sofía de los presagios*, Barcelona: Editorial Emecé, 1996.

, *Waslala*, Barcelona: Editorial Emecé, 1998.

, *La mujer habitada*, Madrid: Editorial Salamandra, Quinteto, 2002.

, *El país bajo mi piel. Memorias de amor y guerra*, Barcelona: Editorial Plaza y Janés, 2002.

, *El pergamino de la seducción*, Barcelona: Editorial Seix Barral, 2005.

, *El infinito en la palma de la mano*, Barcelona: Editorial Seix Barral, 2008.

Otras prosas:

, "Porqué aún lloramos", en Dieterich, Heinrich, coord., *1492-1992, La interminable conquista: Emancipación e identidad en América Latina*, Tegucigalpa: Editorial Guayanuras, 1991, pp. 61-65.

, "Países del erotismo", *La Estafeta del Viento. Revista de Poesía de Casa de América*, 5 (2004), pp.14-19.

, "Introducción", en Luis Alvarenga, comp.; Claribel Alegría, *Esto soy yo: antología poética*, San Salvador: Editorial Concultura, 2004, pp. 11-17.

1.2. Obras de Ana Istarú

Poesía:

Ana ISTARÚ, *Palabra Nueva*, San José: Imprenta Trejos, 1975.

, *Poemas para un día cualquiera*, en Mía Gallegos, *Golpe de albas*; Ana Istarú, *Poemas para un día cualquiera*, San José: Editorial Costa Rica, Colección Joven Creación, 1977.

, *Poemas abiertos y otros amaneceres*, San José: Editorial Costa Rica, 1980.

, *La estación de fiebre*, San José: EDUCA, 1983.

, *La muerte y otros efímeros agravios*, San José: Editorial Costa Rica, 1988.

, *La estación de fiebre y otros amaneceres*, ed. Ricardo Bada, Madrid: Editorial Visor, 1991.

, *Verbo madre*, San José: Editorial Mujeres, 1995.

Teatro:

, *Madre nuestra que estás en la tierra, Escena*, 20/21 (1989), pp. 24-45.

, *El vuelo de la grulla, Revista Nacional de Cultura*, San José, UNED, 1994-1995 (26), pp. 65-74.

, *Baby boom en el paraíso. Hombres en escabeche*, San José: 2001.

, *La loca*, en Ángeles Encinar, Eva Löfquist y Carmen Valcárcel, eds., *Género y Géneros. Escritura y escritoras iberoamericanas*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2007, pp. 117-122.

, *Sexus benedictus* (inédito).

Otros:

Ana ISTARÚ, “De Ana para Ana querida de 16 años”, San José: *El Financiero*, 4 de octubre de 2004.

2. BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

Anabella ACEVEDO-LEAL, *Panorama de la literatura nicaragüense*, Managua: Editorial Alemana, 1977.

, “Narradoras centroamericanas contemporáneas”, Jorge Román-Lagunas, comp., *La literatura centroamericana. Visiones y revisiones. Memoria del I Congreso de Literatura Centroamericana*, USA: E. Mellen Press, 1994, pp.137-148.

Alma Rosa AGUILAR GUTIÉRREZ y Katia BENAVIDES ROMERO, “*La estación de fiebre: dificultades de un discurso erótico*”, *Letras*, Heredia, 18-19 (1986-89), pp. 97-109.

Víctor Manuel AGUIAR E. SILVA, *Competencia lingüística y competencia literaria sobre la posibilidad de una poética generativa*, Madrid: Editorial Gredos, 1980.

Laureano ALBÁN *et al.*, *Manifiesto trascendentalista y poesía de sus autores*, San José: Editorial Costa Rica, 1977.

Fernando ALEGRÍA, *Literatura y Revolución*, México: Fondo de Cultura Económica, 1970.

Carmen ALEMANY BAY, “Realidad, amor e historia en la creación de Gioconda Belli”, en Sonia Mattalía y Milagros Aleza, eds., *Mujeres: escrituras y lenguajes*, València: Universitat de València, 1995, pp. 74-83.

, *La polémica del meridiano intelectual de Hispanoamérica (1927): estudios y textos*, Alicante: Universidad de Alicante, 1998.

, “Relaciones entre la literatura española e hispanoamericana en el siglo XX”, *América sin nombre: boletín de investigación de la Universidad de Alicante* (Ejemplar dedicado a: Relaciones entre la literatura española e hispanoamericana, 3 (2002), pp.34.

, “Muestrario de narradoras del siglo XX: mucho ruido y pocas nueces”, *Anales de la literatura española* (Ejemplar dedicado a: Narradoras hispanoamericanas desde la independencia a nuestros días), 16 (2003) pp. 109-152.

, “15. Feminismo, amor, mitología, revolución, cosmología y naturaleza en la poesía de Gioconda Belli”, *Residencia en la poesía: poetas latinoamericanos del siglo XX*, Alicante: Universidad de Alicante, 2006, pp. 263-281.

, “Versiones, revisiones y subversiones de la poesía de Rubén Darío en el siglo XX”, *Anales de la literatura española*, 36 (2007) pp. 137-152.

Carmen ALEMANY BAY y Eva María VALERO JUAN, “Recuperación del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano”, *América sin nombre: boletín de la Universidad de Investigación de la Universidad de Alicante*, 5-6 (2004), pp. 3-4.

José AMATE BLANCO Y MARINA GÁLVEZ ACERO, *Poesía y teatro hispanoamericano en el siglo XX*, Madrid: Editorial Cincel, 1981.

Celia AMORÓS, *Feminismo y filosofía*, Madrid: Editorial Síntesis, 2000.

Gloria ANZALDÚA, *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza*, San Francisco: Aunt Lute Books, 1994.

Verena ANDERTMATT CONLEY, *Hélène Cixous: Writing the Feminine*, Lincoln y Londres: University of Nebraska Press, 1984.

Yvette APARICIO, “El erotismo en algunos poemas de Claudia Lars y Eva Ortiz”, en Jorge Román-Lagunas, comp., *Congreso Internacional de Literatura Centroamericana*, Panamá: Ediciones Universidad Católica Santa María La Antigua, 2000, pp. 13-28.

Seidy ARAYA y Magda ZAVALA, “La historia literaria de América Central”, en Jorge Román-Lagunas, comp., *La literatura centroamericana. Visiones y revisiones. Memoria del I Congreso de Literatura Centroamericana*, USA: E. Mellen Press, 1994, pp. 43-58.

Germán ARCINEGAS, *El continente de siete colores. Historia de la cultura en América Latina*, Bogotá: Editorial Aguilar, 1965.

Jorge Eduardo ARELLANO, *Panorama de la literatura nicaragüense (De Colón a los Finales de la Colonia)*, Managua: Imprenta Nacional, Ediciones Centenario Rubén Darío, 1968.

, *Antología general de la poesía nicaragüense*, Managua: Ediciones Distribuidora Cultural, 1984.

, “Bosquejo ideológico de Sandino”, *Boletín nicaragüense de bibliografía y documentación*, Managua, 3 (1990), pp. 45-67.

, “Literatura indígena de Centroamérica”, *Boletín nicaragüense de bibliografía y documentación*, Managua, 3 (1990), pp. 3- 16.

, “El movimiento nicaragüense de vanguardia”, *Boletín nicaragüense de bibliografía y documentación*, Managua, 3 (1990), pp. 69-102.

, “La literatura colonial de centroamérica”, en Jorge Román-Lagunas, comp., *La literatura centroamericana. Visiones y revisiones. Memoria del I Congreso de Literatura Centroamericana*, USA: E. Mellen Press, 1994, pp. 37-41.

Arturo ARIAS, “Gioconda Belli: la magia y/ (d) el erotismo”, en Jorge Román-Lagunas, comp., *La literatura centroamericana. Visiones y revisiones. Memoria del I Congreso de Literatura Centroamericana*, USA: E. Mellen Press, 1994, pp. 307-326.

Francisco DE ASÍS FERNÁNDEZ, *Poesía política nicaragüense*,
Managua: Ediciones Ministerio de Cultura, 1986.

Alejandra AVENTÍN FONTANA, “El erotismo elemental de Gioconda Belli”, *X Encuentro de Latinoamericanistas Españoles. Identidad y Multiculturalidad: la construcción de espacios iberoamericanos*, Salamanca, Consejo Español de Estudios Iberoamericanos, 2004, pp. 1073-1083.

, “Amaneceres de fuego. Crónicas de la patria íntima de Ana Istarú”, *Ítaca*, Valencia: Universitat de Valencia, 3 (2004), pp.4-7.

, “La insurrección del verbo poético en Gioconda Belli”, *Actas del I Congreso de ALEPH (Asociación de Jóvenes Investigadores de Literatura Hispánica)*, Valencia: Ediciones Universidad de Valencia, 2005, pp. 573-580.

, “Hipérbole y transgresión en el discurso dramático de Ana Istarú”, en Matías Barchino, coord., *Territorios de la Mancha. Versiones y subversiones cervantinas en la literatura hispanoamericana*, Cuenca: Universidad Castilla La Mancha, 2007, pp. 719-729.

, “Gioconda Belli: Los anillos de la imaginación” en Ángeles Encinar, Eva Löfquist y Carmen Valcárcel, eds., *Género y Géneros. Escritura y escritoras iberoamericanas*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2007, pp. 95-101.

, “(Re) habitar la palabra y su tiempo: la poesía de Gioconda Belli”, en Ángeles Encinar y Eva Valcárcel, eds., *Actas del II Congreso Internacional Escritoras y Compromiso*, Madrid: Editorial Visor (en prensa).

Gaston BACHELARD, *El agua y los sueños*, México: Ediciones Fondo de Cultura Económica, 1978.

, *El aire y los sueños*, México: Ediciones Fondo de Cultura Económica, 1980.

Luce BARALT, “Ernesto Cardenal, el primer escritor místico de Hispanoamérica”, en Jorge Román-Lagunas, comp., *La literatura centroamericana. Visiones y revisiones. Memoria del I Congreso de Literatura Centroamericana*, USA: E. Mellen Press, 1994, pp. 265-296.

Laura BARBAS RHODEN, “The Quest of the Mother in the Novels of Gioconda Belli”, *Letras Femeninas*, Lincoln: Asociación de Literatura Hispánica Femenina, vol. 26, 1 / 2 (2000), pp. 81-97.

Michèle BARRET, “Introduction”, *Virginia Woolf: Women and Writing*, Londres: The Woman’s Press, 1979, pp. 6-36.

John BARTH, *Textos sobre el posmodernismo (Texto bilingüe)*, ed. Cristina Garrigós, León: Ediciones Universidad de León, 2000.

Roland BARTHES, “Escribir: un verbo intransitivo”, *El susurro del lenguaje*, Buenos Aires: Editorial Paidós, 1987, pp. 24-38,

Susan BASSNETT, *Knives and Angels. Women Writers in Latin America*, New Jersey: Zed Book, 1990.

Zygmunt BAUMAN, *Modernidad líquida*, Buenos Aires: Ediciones Fondo de Cultura Económica, 2003.

Giuseppe BELLINI, *De amor, magia y angustia. Ensayos sobre literatura centroamericana*, Roma: Editorial Bulzoni, 1989.

John BEVERLY, “Algunos apuntes sobre la relación literatura-revolución en el caso nicaragüense”, en Jorge Román-Lagunas y Rick Mc Callister, comps., *La literatura centroamericana como arma cultural*, Guatemala: Ediciones Colección Centro Internacional de Literatura Centroamericana, 1999, pp. 13- 25.

George BATAILLE, *El erotismo*, Barcelona: Editorial Tusquets, 1980.

Simone DE BEAUVOIR, *El segundo sexo*, Buenos Aires: Siglo Veinte, vol. 1, 1977.

Eduardo BECERRA, *Rubén Darío y su obra*, Madrid: Editorial Eneida, 2000.

, “La narrativa de Mayra Montero en el contexto de la escritura femenina hispanoamericana”, *Literatura de*

las Américas 1898- 1998, Universidad de León, 2000, vol. II, pp. 639-647.

, “Mujer, género y escritura: nuevos paradigmas y algunos interrogantes”, en Ángeles Encinar, Eva Löfquist y Carmen Valcárcel, eds., *Género y géneros. Escritura y escritoras iberoamericanas*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2006, vol. 2, pp. 223-228.

Elena BELTRÁN y Virginia MAQUIERA, eds., *Feminismos. Debates teóricos contemporáneos*, Madrid: Editorial Alianza, 2005.

Carolyn BELL y Patricia FUMERO, *Drama costarricense contemporáneo 1980-2000*, San José: Ediciones Universidad de Costa Rica, 2000.

Seyla BENHABID y Drucilla CORNELLA, coords., *Teoría feminista y teoría crítica*, Valencia: Editorial Alfons el Magnànim, 1990.

Walter BENJAMIN, *Poesía y capitalismo*, Madrid: Editorial Taurus, 1972.

, *Iluminaciones II*, Madrid: Editorial Tarus, 1998.

C. BERNHEIMER, “La letteratura comparata alle soglie del nuovo secolo”, en Armando Gnisci, y F. Sinipoli, eds., *Manuale storico di letteratura comparata*, Roma: Meltemi, 1998.

Niall BINNS, “Lecturas, malas lecturas y parodias: desplumando al cisne rubendariano (Enrique González Martínez, Delmira

Agustini, Vicente Huidobro y Nicanor Parra)”, *Anales de la literatura hispanoamericana*, 25 (1995), pp. 159-180.

, “Entre la historia literaria y la poesía: vigencia y anacronismo de Rubén Darío”, en Alfonso García Morales, coord., *Rubén Darío: estudios en el centenario de Los raros y Prosas profanas*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998, pp. 217-139.

, *Un vals en un montón de escombros: poesía hispanoamericana entre la modernidad y la postmodernidad: Nicanor Parra y Enrique Lihn*, Peter Lang: Bern, 1999.

, *¿Callejón sin salida? La crisis ecológica en la poesía hispanoamericana*, Zaragoza: Prensa Universitaria de Zaragoza, 2004.

, “Criaturas del desarraigo, o en busca de los lugares perdidos: alienación y ecología en la poesía hispanoamericana”, en *América latina hoy: revista de ciencias sociales*, vol. 30, 2002, pp. 43-77.

Olivia BLANCO ORUJO, “La Ilustración deficiente. Aproximación a la polémica feminista en la España del siglo XVIII”, en Celia Amorós, coord., *Historia de la teoría feminista*, Madrid: Imprenta de la Comunidad de Madrid, Instituto de Investigaciones Femeninas, Universidad Complutense de Madrid, 1994, pp. 29-48.

Harold BLOOM, *El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2001.

Claudio BOGANTES-ZAMORA, “El estudio de las literaturas menores. Región, literatura e identidad: el caso de Costa Rica”, *Gaceta de Estudios Latinoamericanos*, 5-6 (1991), Dinamarca, Asociación Danesa para América Latina y Centro de Estudios Latinoamericanos, Universidad de Aarhus, pp. 23-39.

Chiara BOLOGNESE, *Temas posmodernos en las obras de Roberto Bolaño*, TEA de la Universidad Autónoma de Madrid, 2005.

Paul BORGESON, “Nueva poesía de Ernesto Cardenal: *Poemas indios y Cántico Cósmico*”, en Jorge Román-Lagunas, comp., *La literatura centroamericana. Visiones y revisiones. Memoria del I Congreso de Literatura Centroamericana*, USA: e. Mellen Press, 1994, pp.251-264.

Pierre BOURDIEU, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, Cambridge: Ediciones Polity Press in association with Blackwell Publishers, 1993.

Alejandro BRAVO y Nelly MIRANDA, “Literatura, Identidad y Conciencia Nacional”, en Frances Kinloch Tijerino, ed., *Nicaragua en busca de su identidad*, Managua: Ediciones Instituto de Historia de Nicaragua, Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo, 1995, pp. 117-135.

José Joaquín BRUNNER, *Un espejo trizado: Ensayos sobre cultura y políticas culturales*, Santiago de Chile: Editorial Clacso, 1988.

Isabel BURDIEL, “Introducción”, en Mary Wollstonecraft, *Vindicación de los Derechos de la Mujer*, trad. Carmen Martínez Gimeno, Madrid, Cátedra, Feminismos, 1994, pp. 7-94.

Judith BUTLER, “Problemas de los géneros, teoría feminista y discurso psicoanalítico”, en Linda Nocholson, comp., *Feminismo / Posmodernismo*, trad. Mágara Averbach, Buenos Aires: Feminaria Editora, 1992, pp. 78-95.

Vicente CABRERA, “La intertextualidad subversiva en *La mujer habitada* de Gioconda Belli”, *Monographic Review / Revista Monográfica*, Odessa, 8 (1992), pp. 143-151.

Matei CALINESCU, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Madrid: Editorial Tecnos, 1991.

Yadira CALVO, *Literatura, mujer, sexismo*, San José: Editorial Costa Rica, 1984.

, *A la mujer por la palabra*, Heredia: Publicaciones de la Universidad de Heredia, 1990.

María CANIVEL, “La proyección del mal en el personaje femenino”, en Jorge Román-Lagunas, comp., *Istmoliteratura. Estudios sobre literatura centroamericana*, Guatemala: Ediciones Colección Cilce, Centro Internacional de Literatura Centroamericana, vol. 4, 2001, pp. 4-33.

Neus CARBONELL y Meri TORRAS, coords., *Feminismos literarios*, Madrid: Editorial Arco, 1999.

Ernesto CARDENAL, ed., *Poesía nicaragüense*, Managua: Editorial el Pez y la Serpiente, 1975.

, ed., *Poesía nicaragüense*, Managua: Ediciones Biblioteca Popular Sandinista, 1986.

, ed., *El estrecho dudoso*, Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1996.

, ed., *Flor y canto. Antología de poesía nicaragüense*, Nicaragua: Ediciones Centroamericanas Anamá, 1998.

, *Antología poética*, Madrid: Editorial Visor, 2009.

Alejo CARPENTIER, *El reino en este mundo*, Barcelona: Editorial Seix Barral, 2001.

Ernest CASIRER, *Antropología filosófica*, México: Fondo de Cultura Económica, 1947.

Amanda CASTRO, *Orionautas*, Ciudad de Guatemala: Editorial Letra Negra, 2001.

Nicolás CASULLO, “Modernidad, biografía del ensueño y la crisis (introducción al tema)”, *El debate modernidad*

posmodernidad, Buenos Aires: Editorial El Cielo por Asalto, 1996, pp. 9-63.

Adriana CAVARERO, *Il pensiero della differenza sessuale*, Milano: Diotima, La Tartaruga, 1987.

Marianne CELCE-MURCIA, *Discourse and context in language teaching. A guide for Language Teachers*, USA: Ediciones Cambridge University Press, 2000.

Luis CERNUDA, *Antología poética*, Philip Silver, ed., Madrid: Editorial Alianza, 2000.

Alfonso CHASE, *Las armas de la luz. Antología de poesía contemporánea de la América Central*, San José: Editorial DEI, 1985.

, *Los Herederos de la Promesa*, San José: Editorial Costa Rica, 1997.

, *Cuerpos*, San José: Editorial Costa Rica, 1972.

Amalia CHAVERRI, “*Cruz de olvido. Historia, ficción y catarsis*”, en Jorge Román-Lagunas, comp., *Istmoliteratura. Estudios sobre literatura centroamericana*, vol. 4, Guatemala: Ediciones Colección Cilce, Centro Internacional de Literatura Centroamericana, 2001, pp. 35-48.

Lisandro CHÁVEZ ALFARO, “El mestizaje y sus símbolos”, en Frances Kinloch Tijerino, ed., *Nicaragua en busca de su identidad*, Managua: Ediciones Instituto de Historia de

Nicaragua, Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo, 1995, pp. 99-115.

Hélène CIXOUS, *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Barcelona: Editorial Anthropos, 1995.

Catherine CLÉMENT y Julia KRISTEVA, *Lo femenino y lo sagrado*, Madrid, Universitat de València: Editorial Cátedra, 2000.

Giulia COLAIZZI, coord., *Feminismo y teoría del discurso*, Madrid: Editorial Cátedra, 1991.

Alain CORBIN, dir., *Historia del cuerpo. De la Revolución Francesa a la Gran Guerra*, trad. Paloma Gómez, María José Hernández y Alicia Martorell Madrid: Editorial Taurus, 2005.

José CORONEL URTECHO, *Rápido tránsito*, Madrid: Editorial Aguilar, 1959.

Carlos CORTÉS, “La poesía costarricense de fin de siglo”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 588 (1999), pp. 37-44.

, “Fronteras y márgenes de la literatura costarricense”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 648 (2004), pp. 19-26.

Linda CRAFT, "The Indian Princess and the High-Heeled Warrior. Gioconda Belli's Revolting Women", *Novels of testimony and resistance from Central America*, Florida: Ediciones University of Florida, 1997, pp. 158- 184.

Elba ANDRADE y Hilda. F. CRAMSIE, *Dramaturgas Latinoamericanas Contemporáneas*, Madrid: Editorial Verbum, 1991.

Pablo Antonio CUADRA, “Las culturas indias en Centro América”, en Jorge Román-Lagunas, comp., en *La literatura centroamericana. Visiones y revisiones. Memoria del I Congreso de Literatura Centroamericana*, USA: E. Mellen Press, 1994, pp. 5-19.

Rafael CUEVAS MOLINA, *Políticas culturales en Costa Rica (1948-1990)*, San José: Editorial MCJD, 1996.

Maud CURLING, *Voz de los jóvenes. Cartas a las generaciones adultas*, San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1994.

Richard K. CURRY, “Revolución y tradición épica en la poesía de Ernesto Cardenal”, en VVAA, *Explicación de textos literarios*, Sacramento, California: 1998, pp. 11-19.

Greg DAWES, *Aesthetics and Revolution. Nicaraguan Poetry 1979-1999*, London: Ediciones University of Minneapolis Press, 1993.

Wilma DEJTENS, “La mujer doblemente involucrada: *La mujer habitada* de Gioconda Belli”, en VVAA, *Explicación de textos literarios*, Sacramento, California: 1998, vol. 26, pp. 60-71.

Leonel DELGADO ABURTO, “Proceso cultural y fronteras del testimonio nicaragüense”, en *Congreso Internacional de Literatura Centroamericana*, Panamá: Ediciones Universidad Católica Santa María La Antigua, 2000, pp. 99-123.

, “Las antologías y el problema del texto emblemático”, en Jorge Román-Lagunas, comp., *Istmoliteratura. Estudios sobre literatura centroamericana*, Guatemala: Centro Internacional de Literatura Centroamericana, Colección Cilce, vol. 4, 2001, pp. 49-66.

Gilles DELEUZE y Felix GUATTARI, *El anti-Edipo: capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona: Editorial Paidós, 1998.

Monique DENYER, *La lectura una destreza cognitivamente activa*, Madrid: Ediciones Fundación Antonio de Nebrija, 1999.

Jacques DERRIDA, “Le facteur de la verité”, *Poetique*, Paris, 21 (1975), pp. 96-147.

Myriam DÍAZ-DIOCARETZ e Iris M. ZAVALA, coords., *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana) I. Teoría feminista: discursos y diferencia*, Madrid: Editorial Antrophos, 1993.

Julieta DOBLES, *Los delitos de Pandora*, San José: Editorial Costa Rica, 1987.

Nora DOMÍNGUEZ y Carmen PERILLI, comps., *Fábulas del género. Sexo y escrituras del género en América Latina*, Rosario: Editorial Beatriz Viterbo, 1998.

Ana DOPICO, “Critical Passion, Cultural Revolutions: a conversation with Jean Franco”, *Iberoamericana. América Latina-España-Portugal: ensayos sobre letras, historia y sociedad*, 5 (2001), Madrid, pp. 173-187.

Barbara DRÖSCHER, “¿Cómo inscribirse en la historia? La insurrección femenina en la literatura centroamericana”, en Jorge Román-Lagunas, comp., *Istmoliteratura. Estudios sobre literatura centroamericana*, Guatemala: Colección Centro Internacional de Literatura Centroamericana, vol. 4, 2001, pp. 67-87.

Juan DURÁN LUZIO, “Para un trayecto de las letras centroamericanas”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 648 (2004), pp. 7-18.

Mary EAGLETON, *Feminism Literary Criticism. A reader*, Londres: Longman, 1991.

Gisella ECKER, coord., *Estética feminista*, Barcelona: Editorial Icaria, 1986.

Umberto ECO, *Apostillas a El nombre de la rosa*, Barcelona: Editorial Lumen, 2000.

Mary EVANS, *Introducción al pensamiento feminista contemporáneo*, trad. Rosalía Pereda, Madrid: Editorial Minerva, 1997.

María José FARIÑA BUSTO, 2004, “*Una mujer con la cabeza llena de palabras*. Gioconda Belli: Escribir como testiga”, *Hesperia*, Vigo: Universidad deVigo, 7 (2004), pp. 77-87.

, “*De Puro cuerpo a cuerpo propio*. Textualizaciones del deseo en algunas escritoras hispánicas”, *Versants*, 46 (2003), pp. 245-259.

María Jesús FARIÑA, “*De puro cuerpo a cuerpo puro*. Textualizaciones del deseo en algunas escritoras hispánicas”, *Versants*, Gêneve, 46 (2003), Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses), s/p.

Marina FE, coord., *Otramente: lectura y escrituras feministas*, México: Editorial FCE, 1999.

Ana María FERNÁNDEZ, comp., *La mujeres en la imaginación colectiva. Una historia de discriminación y resistencias*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1992.

Francisco FERNÁNDEZ ASIS, ed., *Poesía política nicaragüense*, Managua: Ediciones Ministerio de Cultura, 1986.

Teodosio FERNÁNDEZ, “El problema de la “escritura” y la narrativa hispanoamericana contemporánea”, *Anales de la literaturahispanoamericana*, 14 (1985), pp. 167-174.

, *La poesía hispanoamericana (hasta el final del modernismo)*, Madrid: Editorial Taurus, 1987.

, *Rubén Darío*, Madrid: Sociedad Estatal para la Ejecución de Programas del Quinto Centenario, 1987.

, “Sobre la poesía hispanoamericana última: otra aproximación provisional”, *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 512 / 513 (1989), pp. 49-50.

, “Rubén Darío y el regeneracionismo modernista”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 500 (1992), pp. 201-208.

, “Actualidad de la poesía costarricense”, *Espejo de paciencia: revista de literatura y arte*, 2 (1996), pp. 49-54.

, *Literatura Hispanoamericana. Sociedad y cultura*, Madrid: Editorial Akal, 1998.

, “Sobre la poesía hispanoamericana actual (Notas para la elaboración de un proceso)”, *Anales de literatura hispanoamericana*, 24 (1999), pp. 185-196.

, “Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica”, en David Roas, ed., *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Editorial Arco, 2001, pp. 283-300.

, “Los hijos de la arcilla, la fauna cosmogónica en *Canto General*”, *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 690 (2004), pp. 12-14.

, “Indigenismo y literatura de frontera”, en Isabel García Parejo, Azucena Palacios Alcaine e Isabel Rodríguez,

eds., *Fronteras exteriores e interiores: indigenismo, género e identidad*, 2008, pp. 132-142.

Teodosio FERNÁNDEZ, Eduardo BECERRA, Selena MILLARES, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid: Editorial Universitas, 1995.

Jane FLAX, *Psicoanálisis y feminismo. Pensamientos fragmentarios*, Madrid: Ediciones Cátedra, Universitat de València, 1990.

Peter FLEER, “El factor étnico en la formación de las naciones centroamericanas”, *Iberoamericana. América Latina-España-Portugal*, 8 (2002), pp. 2-22.

Merlín H. FROSTER, *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias de México*, Vervuet: Editorial Iberoamericana, 2001.

Hal FOSTER, *La posmodernidad*, Barcelona: Editorial Kairós, 1984.

Jean FRANCO, *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*, México: Ediciones El Colegio de México, 1993.

, *Critical Passions*, Durham and London: Duke University Press, 1999.

Michel FOUCAULT, *Historia de la sexualidad* (3 vols.), México: Editorial Siglo XXI, 1993.

Carlos FUENTES, *La nueva novela hispanoamericana*, México: Editorial Joaquín Mortiz, 1974.

Ángel GABILONDO, *Trazos del eros: leer, hablar y escribir*, Madrid: Editorial Tecnos, 1997.

, *Las venas abiertas de América Latina*, Madrid: Editorial Siglo Veintiuno, 2001.

Rose Marie GALINDO, “Feminismo y política en *Despierta mi bien despierta* de Claribel Alegría y *La mujer habitada* de Gioconda Belli”, *Hispanofila*, Chapel Hill, 115 (1997), pp. 73- 80.

Marina GÁLVEZ ACERO, “El habitante y su esperanza, una reflexión sobre el poder de la escritura”, *Quaderni ibero americani: Attualità culturale della Penisola Iberica e dell’America Latina*, 92 (2002), pp. 55-70.

, “Reflexiones sobre los postmoderno *Avant la lettre* un problema de hermeneútica”, *Anales de literatura hispanoamericana*, 28 (1999), pp. 211-226.

, *El teatro hispanoamericano*, Madrid: Ediciones Taurus, 1988.

, *La novela hispanoamericana contemporánea*, Madrid: Ediciones Taurus, 1987.

, *La novela hispanoamericana del siglo XX*, Madrid: Editorial Cincel, 1981.

Néstor GARCÍA CANCLINI, *Los latinoamericanos buscando su lugar en este mundo*, Barcelona: Editorial Gedisa, 2002.

, *Diferentes, desiguales y desconectados*, Barcelona: Editorial Gedisa, 2004.

Mónica GARCÍA IRLÉS, *Recuperación mítica y mestizaje cultural en la obra de Gioconda Belli*, Alicante: Ediciones Universidad de Alicante, 2001.

Federico GARCÍA LORCA, *Primer romancero gitano*, Madrid, Editorial Alianza, 1997.

Francesca GARGALLO, *Ideas feministas latinoamericanas*, México, D.F.: Universidad de la Ciudad de México, 2004.

Margherita GENERI, *Postmodernismo*, Milán: Editorial Editrice Bibliografica, 1998.

Nuria GIRONA, *Estudios Iberoamericanos. El lenguaje es una piel*, València: Editorial Tirant lo Blanch, Universitat de València, 1995.

Margo GLANTZ, *La desnudez como naufragio*, Frankfurt: Editorial Iberoamericana, 2005.

Armando GNISCI, ed., *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona: Editorial Mondadori, 2002.

Janet N. GOLD, “Historias de vida, historias de literatura”, en Jorge Román-Lagunas, comp., *Visiones y revisiones de la literatura centroamericana*, Guatemala: Ediciones Centro Internacional de la Literatura Centroamericana, Editorial Óscar de León Palacios, 2000, pp. 13- 28.

Manuel GÓMEZ PICADO, *Literatura ideológica crítica. Notas para un estudio de la literatura costarricense*, San José: Editorial Costa Rica, 1983.

Ann GONZÁLEZ, “La inautenticidad de los modelos feministas eurocéntricos en el contexto latinoamericano: la narrativa de Gioconda Belli”, en Jorge Román-Lagunas, comp., *Visiones y revisiones de la literatura centroamericana*, Guatemala, Centro Internacional de Literatura Centroamericana: Editorial Óscar de León Palacios, 1994, pp. 167-175.

Mirta GONZÁLEZ SUÁREZ, *Estudios de la mujer, conocimiento y cambio*, Costa Rica: Editorial Universitaria Centroamericana, Universidad de Costa Rica, 1988.

Patricia GONZÁLEZ y Elena ORTEGA, eds., *La sartén por el mango*, Río Piedras: Editorial Huracán, 1984.

Angélica GORODISCHER, *Mujeres de palabra*. San Juan de Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 1994.

Valeria GRINBERGPLA y Werner MACKENBACH, “Entre desconocimiento, la pasión y la academia: ¿dónde está la literatura centroamericana? Entrevista a Jacinta Escudos, Dante Liano y Ana Cristina Rossi”, *Iberoamericana*.

América Latina-España-Portugal: ensayos sobre letras, historia y sociedad, 8 (2002), pp. 176-182.

Gloria M. A. GUARDIA, “Aspectos de creación en la novela centroamericana”, en *Congreso Internacional de Literatura Centroamericana*, Panamá: Universidad Católica Santa María La Antigua, 2000, pp. 53-72.

Wolfgang HABERLAND, *Culturas de la América Indígena. Mesoamérica y América Indígena*, México: Editorial FCE, 1995.

Ana María HERNÁNDEZ DE LÓPEZ, “Intimidad, naturaleza y erotismo en la poesía de Óscar Acosta”, en Jorge Román-Lagunas, comp., *Visiones y revisiones de la literatura centroamericana*, Guatemala: Ediciones Centro Internacional de la Literatura Centroamericana, Editorial Óscar de León Palacios, 2000, pp. 57-70.

Raúl HERNÁNDEZ NOVÁS, 1984, “Ana Istarú y su durable estación de la fiebre”, *Casa de las Américas*, 142 (1984), pp. 189-193.

Anita HERZFELD y Teresa CAJIAO SALAS, *El teatro hoy en Costa Rica*, San José: Editorial Costa Rica, 1973.

Asunción HORNO-DELGADO, *Margen acuático. Poesía de Dulce María Loynaz*, Madrid: Editorial Júcar, 1998.

Maggie HUMM, *Feminisms. A reader*, London: Harvester Wheatsheaf, 1992.

James IFFLAND, *Sobre la función de las imágenes dialécticas en La mujer habitada de Gioconda Belli*, San Juan, Puerto Rico: Ediciones, Universidad de San Juan de Puerto Rico, Morada de la palabra, vol. 1, 2002.

Luce IRIGARAY, *Ce sexe qui n'en pas*, Paris: Minuit, 1997.

Roman JAKOBSON, *Lenguaje y poética*, trad. Ana María Gutiérrez Cabello, Madrid: Editorial Cátedra, 1981.

Frederic JAMESON, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona: Editorial Paidós, 1991.

José Olivio JIMÉNEZ, ed., *Antología crítica de poesía modernista hispanoamericana*, Madrid: Editorial Hiperión, 1994.

Amy KAWINSKY, "Entradas a la historia: *La mujer habitada*", *Hispanoamericana*, 67 (1994), pp. 19-31.

Sarah KOFMAN, *El enigma de la mujer ¿Con Freud o contra Freud?*, Barcelona: Editorial Gedisa, 1982.

Julia KRISTEVA, *El porvenir de la revuelta*, México: Editorial FCE, 1999.

, *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautremont et Mallarmé*, Paris: Editions du Seuil, 1974.

Janis L. KRUG, “La imagen de la mujer en *Madre nuestra que estás en la tierra*, de Ana Istarú”, en *Congreso Internacional de Literatura Centroamericana*, Panamá: Universidad Católica Santa María La Antigua, 2000, pp. 257- 276.

Jacques LACAN, *Los escritos técnicos de Freud*, Barcelona: Editorial Paidós, 1981.

Ramona LAGOS, 2003, “La trilogía narrativa de Gioconda Belli. Final del sueño, magia monetaria, (u)topía nacional”, *Metáforas de lo indecible: Gioconda Belli, Lucía Guerra, Ángeles Mastretta*, Providencia, Santiago: Edición Cuarto Propio Ensayo, 2003, pp. 27-40.

, “*La mujer habitada* y la re-escritura de los mitos”, *Metáforas de lo indecible: Gioconda Belli, Lucía Guerra, Ángeles Mastretta*, Providencia, Santiago: Edición Cuarto Propio Ensayo, 2003, pp. 41-110.

, “Metamorfosis de la utopía: *Sofía de los presagios. Waslala*”, *Metáforas de lo indecible: Gioconda Belli, Lucía Guerra, Ángeles Mastretta*, Providencia, Santiago: Edición Cuarto Propio Ensayo, 2003, pp.111-157.

, “La profecía como agenda política: *Sofía de los*, de Gioconda Belli, *La Subversión...*”, en *Actas del Congreso Internacional de Literatura Centroamericana*, Panamá: Ediciones Universidad Católica Santa María La Antigua, 2000, pp. 257- 276.

Dominique LECOURT, *Bachelard o el día y la noche*, Barcelona: Editorial Anagrama, 1975.

Héctor Miguel LEYVA CARIAS, *La novela de la revolución centroamericana (1960-1990)*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2002.

Dante LIANO, "La poesía de Gioconda Belli", *Centroamericana*, Milán, 3 (1992), pp. 33-42.

Gilles LIPOVETSKY, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo Contemporáneo*, Barcelona: Editorial Anagrama, 1986.

Luce LÓPEZ-BARALT, "Ernesto Cardenal, el primer escritor místico de Hispanoamérica", en Jorge Román-Lagunas, comp., *La literatura centroamericana. Visiones y revisiones. Memoria del I Congreso de Literatura Centroamericana*, USA: E. Mellen Press, 1994, pp. 265-295.

María LÓPEZ VIGIL, ed., *De la insurrección a la resurrección. Presencia cristiana en la poesía de hoy*, Managua: Desdeé de Browner, Colección Tercer Mundo / Tercera Iglesia 13, 1981.

Anastasio LOVO y Erwin SILVA, *Soles de eternos días. Paradigmas textuales de la poesía nicaragüense del siglo XX*, Managua: Editorial Imprimatur Artes Gráficas, 1999.

, "Literaturas centroamericanas hoy.
En el foco de dos congresos internacionales celebrados en

Alemania”, *Iberoamericana. América Latina-España-Portugal: ensayos sobre letras, historia y sociedad*, 8 (2002), pp. 171-176.

Dulce María LOYNAZ, “Autopercepción intelectual de un proceso histórico. Mi poesía: autocrítica”, *Anthropos*, 151 (1993), pp. 13-17.

Jean François LYOTARD, *La posmodernidad (explicada para los niños)*, Barcelona: Editorial Gedisa, 1992.

, *La condición posmoderna: informe sobre el saber*, trad. Mariano Rato, Madrid: Editorial Cátedra, 1994.

Werner MACKENBACH, “La utopía no habitada. La *década sandinista* en tres novelas nicaragüenses de los noventa”, en Jorge Román-Lagunas, comp., *Congreso Internacional de Literatura Centroamericana*, Panamá: Ediciones Universidad Católica Santa María La Antigua, 2000, pp. 139-167.

, “La nueva novela histórica en Nicaragua y Centroamérica”, en Jorge Román-Lagunas, comp., *Istmoliteratura. Estudios sobre literatura centroamericana*, vol. 4, Guatemala: Ediciones Colección Cilce, Centro Internacional de Literatura Centroamericana, 2001, pp. 141-163.

, “Literaturas centroamericanas hoy. En el foco de dos congresos internacionales celebrados en

Alemania”, *Iberoamericana. América Latina-España-Portugal: ensayos sobre letras, historia y sociedad*, 8 (2002), pp. 171-175.

, ed., *Intersecciones y transgresiones: propuestas para una historiografía literaria de Centroamérica*, Guatemala: F&G Ediciones, 2008.

Donald A. MACKENZIE, *América Precolombina*, trad. María Jesús Sevillano Ureta, Madrid: Editorial Edimat Libros, 2000.

José María MANTERO, “Las autobiografías de Omar Cabezas, Gioconda Belli y Sergio Ramírez: hacia la plasmación del sandinismo y de la identidad nicaragüense”, *Actas del X Encuentro de Latinoamericanistas españoles. Identidad y multiculturalidad: la construcción de espacios iberoamericanos*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001, pp. 1420-1426.

Kathleen MARCH, “Gioconda Belli: The Erotic Politics of the Great Mother”, *Mongraphic Review*, Odessa, 6 (1990), pp. 245-257.

José Enrique MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, *La intertextualidad literaria*, Madrid: Editorial Cátedra, 2001.

Fernando MIREs *et al.*, *Ecología solidaria*, Barcelona: Editorial Trotta, 1996.

Consuelo MIRANDA ALBÓNICO, “Gioconda Belli: *El Ojo de la Mujer*”, en *Mapocho* 36 (1994), pp. 85-88.

Toril MOI, *Teoría literaria feminista*, Madrid: Editorial Cátedra, 1999.

Ana María MOIX, “Erotismo y literatura”, en Myriam Díaz-Diocaretz y Iris M. Zavala, coords., *Discurso Eerótico y discurso transgresor en la cultura peninsular. Siglos XI al XX*, Madrid: Ediciones Tuero, CBN, 1992, pp.199-208.

Toril MOI, *Teoría literaria feminista*, Madrid: Cátedra, 1999.

Maxine MOLYNEUX, *Movimientos de mujeres en América Latina. Estudio teórico comparado*, Valencia: Cátedra, Feminismos 2001.

Amelia MONDRAGÓN, “Trágame Tierra: primera novela contemporánea nicaragüense”, en Jorge Román-Lagunas, comp., *La literatura centroamericana. Visiones y revisiones. Memoria del I Congreso de Literatura Centroamericana*, USA: E. Mellen Press, 1994, pp.179-191.

Carlos Francisco MONGE, *La imagen separada: modelos ideológicos de la poesía costarricense (1950-1980)*, San José: Editorial Instituto del Libro, 1984.

“Panorama de la poesía de Costa Rica”,
Centroamericana, Milán, 3 (1992), pp. 9-19.

, *Antología de la poesía de Costa Rica*,
San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 1992.

, *Códigos estéticos en la poesía de Costa Rica: 1907-1967*, Madrid: Ediciones Universidad Complutense de Madrid, Tesis Doctorales, Servicio de Reprografía, 1992.

, *Costa Rica: poesía escogida*, San José: EDUCA, Universidad Centroamericana, 1998.

José María MONTERO, “La liberación en *El Viento Armado* de Michéle Najlis: en busca de la otredad”, en *Congreso Internacional de Literatura Centroamericana*, Panamá: Ediciones Universidad Católica Santa María La Antigua, 2000, pp. 29-42.

Clara MURGUIALDAY, *Nicaragua, revolución y feminismo (1977-89)*, Madrid: Editorial Revolución, 1990.

Isabel MORANT, dir.; María A. QUEROL, C. MARTÍNEZ, R. PASTOR y A. LAVRIN, coords., *Historia de las mujeres y América Latina*, vol. 1, Madrid: Cátedra, 2005.

Isabel MORANT, dir.; G.GÓMEZ FERRER, G. CANO, D. BARRANCOS y A. LAVRIN, coords., *Historia de las mujeres y América Latina*, vol. 3, Madrid: Cátedra, 2005.

Carmen NARANJO, *Mujer y cultura*, Costa Rica: EDUCA, 1990.

, “La literatura costarricense”, en Jorge Román-Lagunas y Rick Mc Callister, comps., *La Literatura Centroamericana como arma cultural*, Guatemala:

Ediciones Colección Centro Internacional de Literatura
Centroamericana, vol. 1, 1999, pp. 143- 165.

Carlos Raúl NARVÁEZ, “*De la costilla de Eva de Gioconda Belli: poesía, mito e historia*”, *Alba de América*, San José, 30 (1998), pp. 179-198.

Maryssa NAVARRO y Virginia SÁNCHEZ KARROL, *Women in Latin America and the Caribbean. Restoring Women to History*, Bloomington and Indianapolis: Indian University Press, 1984.

Ardis L. NELSON, “Vocero de la cultura costarricense: los ensayos de Carmen Naranjo”, en Jorge Román-Lagunas, comp., *La literatura centroamericana. Visiones y revisiones. Memoria del I Congreso de Literatura Centroamericana*, USA: E. Mellen Press, 1994, pp.333- 342.

, “*El caso 117.720, de Carmen Naranjo: el caso de Costa Rica*”, en Jorge Román Lagunas, comp., *Visiones y revisiones de la literatura centroamericana*, Guatemala: Ediciones Centro Internacional de la Literatura Centroamericana, Editorial Óscar de León Palacios, 2000, pp. 13- 28.

Francisca NOGUEROL, “Universalización en la poesía de Pablo Antonio Cuadra”, en Carmen de Mora, ed., *Diversidad sociocultural en la literatura hispanoamericana del siglo XX*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1995, pp.145- 167.

Christopher NORRIS, *¿Qué le ocurre a la posmodernidad? La teoría crítica y los límites de la filosofía*, Madrid: Editorial Tecnos, 1998.

Rafael OCASIO, "De las armas a los libros: ideología sandinista y literatura infantil-juvenil", en *Congreso Internacional de Literatura Centroamericana*, Panamá: Ediciones Universidad Católica Santa María La Antigua, 2000, pp. 123-139.

Cecilia OLIVARES, *Glosario de términos de crítica literaria feminista*, México, D.F.: El Colegio de México, 1997.

José OLIVIO JIMÉNEZ, ed., *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*, Madrid: Editorial Hiperión, 1994.

Eliana ORTEGA, "Escritoras latinoamericanas: Historia de una herencia obstinada", en *Nuestra Memoria, Nuestro Futuro. Mujeres e historia. América Latina y el Caribe*, Santiago de Chile: Ediciones de las Mujeres n° 10, Grupo Condición Femenina Clacso, 1988, pp. 112- 132.

, *Lo que se hereda no se hurta; ensayos de crítica literaria feminista*, Chile: Ediciones Cuarto propio, 1996.

Julio ORTEGA, "Identidad y postmodernidad en América Latina", *Guaraguao: revista de cultura latinoamericana* 1 (1997), Barcelona: Ediciones del Centro de Estudios de Cooperación para América Latina, pp. 2-17.

Helena OSPINA, *Splendor formae. Hacia un concepto de poesía*, pról. Gustavo González Villanueva, San José: Editorial Promesa, 1995.

Flora OVARES y Margarita ROJAS, *El sello del ángel. Ensayos sobre literatura centroamericana*, San José: Editorial de la Universidad Nacional de Heredia, 2000.

, "Los otros herederos de la vanguardia", en *Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges al presente*, Madrid: Editorial Alianza, 2001, pp. 113-140.

, "Las arquitecturas barrocas de Carpentier", *Historia de la literatura hispanoamericana 3. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*, Madrid: Editorial Alianza, 2001, pp. 507-527.

Milagros PALMA, *Once mil vírgenes. Imaginario mítico-religioso del pensamiento mestizo nicaragüense*, Colombia: Tercer Mundo Editores, 1988.

Allen PATIÑO, "Útero y medusa: representación de la mujer en la narrativa de Enrique Jaramillo Levi", en *Congreso Internacional de Literatura Centroamericana*, Panamá: Ediciones Universidad Católica Santa María La Antigua, 2000, pp. 305-317.

Octavio PAZ, *El laberinto de la soledad*, en *Obras completas V. El peregrino en su patria. Historia y política*, Barcelona: Editorial Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, 2002.

, *La llama doble. Amor y erotismo*, Barcelona: Editorial Galaxia Gutenberg, 1997.

, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona: Editorial Seix Barral, 1986.

Héctor PÉREZ BRIGNOLI, *Breve historia de Centroamérica*, Madrid: Editorial Alianza América, 1985.

Carmen Ivette PÉREZ MARÍN, “Habitar, imaginar, erotizar: la narrativa de Gioconda Belli”, *Revista de Estudios Hispánicos*, Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, Facultad de Humanidades, año XXIV, 1 (1997), pp. 127-133.

Cristina PERI ROSSI, “Literatura y mujer”, en Norman KLAHN y Wilfredo H. CORRAL, comps., *Los novelistas como críticos*, México D.F., Tierra Firme: Ediciones del Norte, vol. 2, 1983, pp. 525-531.

A. PHILIPS Y M. BARRET, eds., *Destabilizing Theory. Contemporary Feminist Debates*, Cambridge, Polity Press, 1992.

Cristina PIÑA, ed., *Mujeres que escriben sobre mujeres que escriben*, Buenos Aires: Editorial Biblos, Biblioteca de Mujeres.

Ileana PISZK, “Identidad femenina en la poesía de Ana Istarú: un análisis crítico”, *Revista Iberoamericana*, Pittsburg 53 (1985), pp. 391-402.

Carmen POSADAS y Sophie COURGEON, *A la sombra de Lilith. En busca de la igualdad perdida*, Barcelona: Editorial Planeta, 2005.

Oralia PREBLE-NIEMI, *Afrodita en el trópico: erotismo y construcción del sujeto femenino en obras de autoras centroamericanas*, Potomac: Scripta Humanistica, 1999.

Maria Grazia PROFETI, “La escena erótica de los siglos áureos: poesía, novela, teatro”, en, Myriam Díaz-Diocaretz e Iris M. Zavala, coords., *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular. Siglos XI al XX*, Madrid: Editorial Tuero, CBN, 1992, pp.57-90.

Claire PAILLER, “La mujer de la Nueva Nicaragua: imágenes en la poesía de los talleres populares”, *Femmes Ameriques*, Toulouse: Ediciones Université de Toulouse, Le Mireil, 1986, pp. 251-277.

, “Le contexte dans la poesie hispanoamericaine contemporaine: texte et pre-texte”, en *La poésie au-dessous des volcans: études de poésie contemporaine d’Amérique Centrale*, Toulouse: Presse Universitaires du Mirail, Colección Hesperides, 1988, pp. 9-41.

, *Mitos primordiales y poesía fundadora en América Central*, Toulouse: Ediciones Centre National de la Recherche Scientifique, 1989.

, “Sandino contemporáneo”, en Frances Kinloch Tijerino, ed., *Nicaragua en busca de su identidad*, Managua: Ediciones Instituto de Historia de Nicaragua, Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo, 1995, pp.405-421.

PLATÓN, *El Banquete. Fedón. Fedro*, Madrid: Editorial Labor, 1983.

Álvaro QUESADA SOTO, “Nación y enajenación: génesis de la literatura nacional costarricense”, *Anales*, 5 / 6 (1993-1994), Gotemburgo: Ediciones Instituto Ibero Americano, Universidad de Gotemburgo, pp. 69-82.

, *Breve historia de la literatura costarricense*, San José: Editorial Porvenir, Colección Pasado y Presente, 2000.

Esther QUINTANA, “La erotización del cuerpo materno en la poesía de Ana Istarú”, *Revista de Casa de las Américas*, La Habana, 250 (2008), pp. 120-125.

Esther QUINTANA y Alejandra AVENTÍN, “Palabras como imanes. Entrevista a Ana Istarú y selección de poemas”, *Hispanic Poetry Review*, vol. 8, 2 (2009) (en prensa).

Ángel RAMA, ed., *Más allá del boom: literatura y mercado*, Argentina: Ediciones Folios, 1984.

Sergio RAMÍREZ, “El escritor frente a su modelo”, en *La literatura centroamericana. Visiones y revisiones. Memoria del I*

Congreso de Literatura Centroamericana, USA: E. Mellen Press, 1994, pp. 21-36.

Margaret RANDALL, *Las hijas de Sandino. Una historia abierta*, Managua: Editorial Centroamericana Anama, 1999.

Carlos RANGEL, *Del buen salvaje al buen revolucionario: mitos y realidades en América Latina*, Barcelona: Editorial Monte-Ávila, 1976.

Danielle RAQUIDEL, “Lirismo de la esperanza y de la eternidad en, *Los caminos de la estrella polar*, Michelle Najlis”, en Jorge Román-Lagunas y Rick Mc Callister, comps., *Istmoliteratura. Estudios sobre literatura centroamericana*, vol. 4, Guatemala: Ediciones Colección Cilce, Centro Internacional de Literatura Centroamericana, 2001, pp. 203-210.

Susan RASCÓN, “Ecos milenarios y tejidos nuevos: representaciones literarias de lo indígena”, en *Congreso Internacional de Literatura Centroamericana*, Panamá, Universidad Católica Santa María La Antigua, 2000, pp. 437-442.

Susana REISZ, *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*, Lleida: Ediciones Universitat de Lleida, Asociación Española de Estudios Hispanoamericanos, 1996.

Laura RESTREPO, *Dulce compañía*, New York, Harper Collins Publishers, 1995.

Laura RESTREPO, *Dulce compañía*, Nueva York: Harper Collins Publishers, 1995.

Laura RHODEN, 2003, *Writing women in Central America: gender and the fictionalisation of history*, Ohio: Ohio University Press, 2003.

Graciela N. RICCI DELLA GRISA, *Realismo mágico y conciencia mítica en América Latina*, Buenos Aires: Editorial Fernando García Cambeiro, 1985.

Nelly RICHARD, *Masculino / Femenino: Prácticas de la diferencia y cultura democrática*, Santiago de Chile: Editorial Zegers, 1993.

Timothy RICHARDS, "Resistance and Liberation: The Myth Voice and Textual Authority in Belli's *La mujer habitada*", en Luis González del Valle y Julio Baena, eds., *Critical Essays on the Literature of Spain and Spanish America*, Boulder: Ediciones Society of Spanish and American Studies, 1991, pp. 209-214.

Sonia RIQUELME, "Voz femenina = Voz poética = Voz política en la literatura nicaragüense de la década de 1980-1990", en Jorge Román-Lagunas, comp., *La literatura centroamericana. Visiones y revisiones. Memoria del I Congreso de Literatura Centroamericana*, USA: E. Mellen Press, 1994, pp.148-156.

Eustacio RIVERA, *La Vorágine*, Buenos Aires: Editorial Losada, 1995.

Óscar RIVERA-RODAS, *La modernidad y la retórica del silenciarse*, México: Ediciones Universidad Veracruzana, 2001.

María Milagros RIVERA GARRETAS, *Nombrar el mundo en femenino. Pensamiento de las mujeres y teoría feminista*, Barcelona: Icaria, 1994.

Ileana RODRÍGUEZ, *House / Garden / Nation*, trad. Robert CARR with the author, London: Duke University Press, 1994.

Rosa María RODRÍGUEZ MAGDA, *Femenino fin de siglo. La seducción de la diferencia*, Barcelona: Editorial Anthropos, 1994.

, *El placer del simulacro. Mujer, razón y erotismo*, Barcelona: Editorial Icaria, 2003.

Isolda RODRÍGUEZ ROSALES, “La construcción del mito en *Waslala, Memorial del Futuro* de Gioconda Belli”, en *Una década en la narrativa nicaragüense y otros ensayos*, Nicaragua: Ediciones Centro Nicaragüense de Escritores, 1999, pp. 116-127.

Lady ROJAS TREMPE, “La alteridad indígena y mágica en la narrativa de Elena Garro, Manuel Scorza y Gioconda Belli”, *Alba de América*, California, vol. 9, 16 / 17 (1991), pp. 141-152.

Margarita ROJAS, “Transgresiones al discurso poético amoroso: La poesía de Ana Istarú”, *Iberoamericana*, Pittsburg, 53, 138-139 (1987), pp. 391-402.

Margarita ROJAS y Flora TOVARES, *100 años de literatura costarricense*, San José: Editorial Farben, 1995.

Frederique ROLAND-MILLS, *Evolución de los modelos femeninos nicaragüenses en la novela de Rosario Aguilar, Gioconda Belli y Mónica Zalaquett*, Lexington, KY: University of Kentucky, 2000.

Luz Marina ROMÁN BARQUERO, *La poesía erótica de Ana Istarú. Análisis interpretativo*, Tesis de Licenciatura, Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje, Facultad de Filosofía y Letras, Heredia: Universidad Nacional, 1995.

Viky ROMÁN-LAGUNAS, “Testimonio femenino centroamericano: otra visión de la historia”, en Jorge Román-Lagunas, ed., *Visiones y revisiones de la literatura centroamericana*, Guatemala: Ediciones Centro Internacional de la Literatura Centroamericana, Editorial Óscar de León Palacios, 2000, pp. 99-108.

, “Testimonio femenino centroamericano”, *Congreso Internacional de Literatura Centroamericana*, Panamá: Universidad Católica Santa María La Antigua, 2000, pp. 99- 108.

Jorge ROMÁN-LAGUNAS, “Lo sagrado y lo profano en la poesía de Ernesto Cardenal”, en Jorge Ramón-Lagunas, ed., *Visiones y*

revisiones de la literatura centroamericana, Guatemala: Centro Internacional de la Literatura Centroamericana, Editorial Óscar de León Palacios, 2000, pp. 199-205.

Guy ROSOLATO, *Ensayos sobre lo simbólico*, Barcelona: Editorial Anagrama, 1974.

Jose Carlos ROVIRA, “Nicaragua: la destrucción de *La sagrada selva*”, *La poesía nueva en el mundo hispánico. Los últimos años*, Madrid: Editorial Visor, 1999, pp. 217-238.

Márgara RUSSOTTO, *Tópicos de retórica femenina*, Caracas: Editorial Monte Ávila, 1993.

Sylvia SAKES y Flor de María ZÚÑIGA, *Mujeres en tiempo de guerra*, Nicaragua: Ediciones Instituto de Investigaciones Mujer y Cambio, 1993.

María A. SALGADO, “Gioconda Belli, novelista revolucionaria”, *Monographic Review*, Odessa, 8 (1982), pp. 229-242.

Pedro SALINAS, *La voz a ti debida. Razón de amor. Largo Lamento*, Madrid: Editorial Cátedra, 2001.

Teresa SAN PEDRO, “La mujer: texto, inspiración y creación en la poesía de Christina Santos”, en Jorge Román-Lagunas, ed., *Visiones y revisiones de la literatura centroamericana*, Guatemala: Ediciones Centro Internacional de la Literatura Centroamericana, Editorial Óscar de León Palacios, 2000, pp. 215- 225.

Ana SÁNCHEZ, “La Masculinidad en el discurso científico: aspectos epistémico-ideológicos”, en Lola G. Luna, comp., *Mujeres y sociedad. Nuevos enfoques teóricos y metodológicos*, Barcelona, Seminario Interdisciplinar Mujer y Sociedad: Universitat de Barcelona, 1991, pp. 177-182.

Miriam SCHNEIR, ed., *Feminism. The Essential Historical Writings*, Nueva York: Vintage Books, 1994.

Raman SELDEN, Peter WIDDOWSON y Peter BROOKER, *La teoría literaria contemporánea*, Barcelona: Editorial Ariel, 2001.

Maureen E. SHEA, “Aullando el amor: encuentros eróticos en *El Expediente* de Linda Barrón”, en *Congreso Internacional de Literatura Centroamericana*, Panamá: Ediciones Universidad Católica Santa María La Antigua, 2000, pp. 43-53.

Elaine SHOWALTER, *A Literature of Their Own. British women novelists from Brönte to Lessing*, Nueva Jersey: Princeton University Press, 1977.

José María SIMÓN, “La reflexividad como inauguración de la experiencia moderna del lenguaje”, en Matías Barchino, ed., *Territorios de la Mancha. Versiones y subversiones cervantinas en la literatura hispanoamericana*, Cuenca: Universidad Castilla La Mancha, 2007, pp. 437-446.

Elzbieta SKŁODOWSKA, “La escritura femenina: una contracorriente paródica”, *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*, Nueva York, Dover:

Editorial John Benjamin Publishing Company, 1991, pp.141-168.

Susan SONTAG, *Contra la interpretación*, Barcelona: Editorial Seix Barral, 1984.

Domna STANTON, “Difference on Trial: A Critique of the Maternal Metaphor in Cixous, Irigaray and Kristeva”, en Nancy Miller, ed., *The Poetics of Gender*, Nueva York: Columbia University Press, 1986, pp. 73-87

Christine DI STEFANO, “Dilemmas of Difference: Feminism, Modernity and Postmodernism”, en Linda Nicholson, ed., *Feminism / Posmodernism*, Nueva York: Routledge, 1990, pp. 63-82.

John STUART MILL, *La sujeción de la mujer*, en John Stuart Mill y Harriet Taylor Mill, *Ensayos sobre la igualdad sexual*, Barcelona: Editorial Península, 1973.

Barry SWATZ, *Por qué más es menos: la tiranía de la abundancia*, trad. Gabriela Bustelo y Teresa Carretero, Madrid: Editorial Taurus, 2005.

Miklos SZABOLSCI, “La vanguardia literaria y artística como fenómeno internacional”, *Revista de Casa de las Américas*, La Habana, 74 (1972), pp. 4-17.

Victor E. TAYLOR y Charles WINQUIST, eds., *Enciclopedia del posmodernismo*, Madrid: Editorial Síntesis, 2002.

Kinloch TIJERINO, “Civilización y barbarie: mitos y símbolos en la formación de la idea nacional”, en Kinloch Tijerino, ed., *Nicaragua en busca de su identidad*, Managua: Ediciones Instituto de Historia de Nicaragua, Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo, 1995, pp.257- 262.

Julio TORRES, 1993, “La estación de la fiebre de Ana Istarú y otros amaneceres”, *Tinta y sombra*. Canadá, University of Toronto, marzo (1993), pp. 36-37.

Gladis TOBAR AGUILAR, “Símbolos y mitos en la trayectoria lírica de Carmen Matute”, en Jorge Román-Lagunas, ed., *Istmoliteratura. Estudios sobre literatura centroamericana*, vol. 4, Guatemala: Centro Internacional de Literatura Centroamericana, Ediciones Colección Cilce, 2001, pp. 243-258.

Alfonso DE TORO, ed., *Cartografías y estrategias de la ‘posmodernidad’, y la ‘postcolonialidad’ en Latinoamérica. ‘Hibridez y Globalización’*, Madrid: Editorial Iberoamericana Vervuert, 2006.

Alfonso DE TORO y Fernando DE TORO, eds., *El debate de la postcolonialidad en Latinoamérica. Una postmodernidad periférica o cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano*, Frankfurt: Editorial Iberoamericana, 1999.

Aldo TRIONE, *Ensoñación e imaginario. La estética de Gaston Bachelard*, trad. Mar García Lozano, Barcelona: Editorial Tecnos, 1989.

Carlos TÜNNERMAN, “Identidad y diversidad cultural”, en Frances Kinloch Tijerino, ed., *Nicaragua en busca de su identidad*, Managua: Ediciones Instituto de Historia de Nicaragua, Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo, 1995, pp. 41-63.

, “Pablo Antonio Cuadra y la cultura nacional”, en Jorge Román-Lagunas, ed., *La literatura centroamericana. Visiones y revisiones. Memoria del I Congreso de Literatura Centroamericana*, USA: E. Mellen Press, 1994, pp. 297-305.

Bryan S. TURNER, *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine español*, Barcelona: EUB, 1990.

Nicasio URBINA, “El mito del paraíso perdido en la literatura nicaragüense”, *El Pez y la Serpiente*, 28 (1989), pp.103-109.

Jorge VALDERAS, *Para una nueva interpretación de literatura costarricense*, San José: Editorial Costa Rica, 1979.

César VALLEJO, *Obra poética completa*, Madrid: Alianza Editorial, 2000.

Amy VAN HEINRICH, “Starting resonances: Some Comparative Feminist Issues”, en A. Balakian *et al.*, eds., *Proceedings of the Xth Congress of the International Comparative Literature Association*, Nueva York: Garland, 1985, pp. 608-613.

Luisa VALENZUELA, “Casa tomada: escritoras y escritura”, en María Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel, eds., *II Congreso Internacional: escritoras y compromiso. Literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, Madrid: Editorial Visor, 2009 (en prensa).

José VEGA Y NEUS CARBONELL, eds., *La literatura comparada: principios y métodos*, Madrid: Editorial Gredos, 1998.

Margaret WALLER, *The Kristeva Reader*, Nueva York: Columbia University Press, 1986.

Manuel VÁZQUEZ MEDEL, dir., *Teoría del emplazamiento. Aplicaciones y implicaciones*, Sevilla: Editorial Alfar, 2003.

, *La urdimbre y la trama. Estudios sobre el arte de narrar*, Sevilla: Editorial Alfar, 2005.

Carlos Manuel VILLALOBOS, “Encuentros y desencuentros entre la poesía nicaragüense y los poetas de Costa Rica”, en *Anuario de estudios filológicos XXIII*, Extremadura: Ediciones Universidad de Extremadura, 2000, pp. 471-480.

Juan VILLORO, “Foro de debate: El juego de las identidades cruzadas”, *Iberoamericana. América Latina-España-Portugal: ensayos sobre letras, historia y sociedad*, 7 (2002), pp. 159-166.

Eduard WATERS HOOD, “La narrativa nicaragüense actual: los novelistas”, en Jorge Román-Lagunas, ed., *La literatura centroamericana. Visiones y revisiones. Memoria del I*

Congreso de Literatura Centroamericana, USA: E. Mellen Press, 1994, pp. 77-84.

Virginia WOOLF, *The Three Guineas*, Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1983.

Mónica ZALAUQUET, “En busca de un sentido nacional”, en Frances Kincloch Tijerino, ed., *Nicaragua en busca de su identidad*, Managua: Ediciones Instituto de Historia de Nicaragua, Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo, pp.165-181.

María ZAMBRANO, “Mística y poesía”, *Filosofía y poesía*, México / Madrid / Buenos Aires: FCE, 1987.

Daisy ZAMORA, *La mujer nicaragüense en la poesía. Antología*, Managua: Editorial Nueva Nicaragua, 1992.

Iris M. ZAVALA, “Arqueología de la imaginación: erotismo, transgresión y pornografía”, en Myriam Díaz-Diocaretz y Iris M. Zavala (eds.), *Discurso Erótico y Discurso Transgresor en la Cultura Peninsular. Siglos XI al XX*, Madrid: Editorial Tuero, CBN, 1992, pp.155-182.

Marc ZIMMERMAN, “El papel de la poesía en Centroamérica”, en Jorge Román-Lagunas y Rick Mc Callister, comps., *La literatura centroamericana como arma cultural*, Guatemala: Ediciones Colección Centro Internacional de Literatura Centroamericana, 1999, vol. 1, pp. 273-294.

, “Sobre *Literature and Politics in the Central American Revolutions*. Parámetros teóricos”, en Jorge Román-Lagunas, ed., *La literatura centroamericana. Visiones y revisiones. Memoria del I Congreso de Literatura Centroamericana*, USA: E. Mellen Press, 1994, pp. 59-76.

ANEXO I

PALABRAS COMO IMANES: ENTREVISTA A ANA ISTARÚ

En el presente anexo se incluye una entrevista hecha a Ana Istarú en colaboración con Esther Quintana en el mes de septiembre de 2007 y que será publicada próximamente en *Hispanic Poetry Review*, revista de poesía de Texas A&M University. El texto original incluye además una selección de poemas en el que se pueden encontrar tres composiciones inéditas de la autora⁸⁴⁸. De ahí que el título original sea “Palabras como imanes: entrevista a Ana Istarú y selección de poemas”:

La escritora costarricense Ana Istarú se erige como una de las figuras más notables de la literatura latinoamericana. Su voz y su obra han tenido una gran repercusión nacional e internacional, tanto su poesía como su obra dramática, gracias a la maestría y originalidad subversiva con las que aborda temas como la maternidad y el erotismo femenino o a la agudeza con que subvierte ideas cosificadas sobre la identidad nacional de Costa Rica, revelando paradójicamente un intenso amor por su país.

Precisamente, los dos ejes paralelos de la temática de la escritura de Ana Istarú los constituyen la mujer y la identidad costarricenses que crean una tensión constante por la dialéctica entre la transgresión necesaria y el diálogo con la tradición literaria. Desde el erotismo más sutil a la animalización o la yuxtaposición de esferas vistas tradicionalmente en términos de oposición tales como lo biológico vs. lo simbólico o lo espiritual vs. lo carnal, Istarú reivindica el derecho y la necesaria presencia de la mujer en el espacio de lo público, enfatizando su derecho a hablar sobre sí

⁸⁴⁸ Queremos expresar nuestro más sincero agradecimiento a la escritora Ana Istarú por el tiempo, la atención y el interés brindados para la elaboración de este proyecto. Asimismo, a Enrique Fontana quien ha ayudado con los aspectos técnicos. Finalmente, Alejandra Aventín querría poner de manifiesto que ha podido llevar a buen término esta entrevista gracias a la financiación de la beca doctoral de la Fundación Caja Madrid.

misma. Por otro lado, Istarú reprende y a la vez acuna dulcemente a su patria, para que deje atrás la bruma y cese únicamente de ‘estar’ para ‘ser’ en toda su plenitud.

En la entrevista que la autora nos concedió en octubre de 2007 en la ciudad de Madrid, Istarú habla de sus inicios, de sus influencias, de su reticencia a conformarse con la imagen reducida y monolítica de una Costa Rica pacifista y tolerante. Istarú reitera sobre todo la vocación feminista de su escritura al rescatar el cuerpo, el erotismo y la sensualidad de las mujeres, en un acto que no solo las libera a ellas sino también a los hombres de los roles estereotípicos impuestos por una cultura patriarcal que cosifica e impide vivir en plenitud.

Esher Quintana y Alejandra Aventín: Al leer su producción poética y su obra dramática entre varios de los hilos conductores que intercomunican su escritura existe uno claro que se resume en sus frases: “Estamos inventando Costa Rica” y “Costa Rica está en el sueño”. Unas afirmaciones que por otro lado quedan plasmadas en su monólogo *La loca*, merecedor del premio nacional de dramaturgia Aquileo Echevarría y publicado recientemente en España. A este respecto, Carlos Francisco Monge habla también de *la imagen separada*⁸⁴⁹ y Carlos Cortés de una *dismnesia* existente en la sociedad *tica*⁸⁵⁰. ¿Cómo explicaría usted lo que sucede en su país y cómo desea contribuir a la invención o a ese despertar de Costa Rica?

⁸⁴⁹ Carlos Francisco Monge, *La imagen separada*.

⁸⁵⁰ Carlos Cortés, “Fronteras y márgenes de la literatura costarricense”, p. 19.

Ana Istarú: Cuando escribo “Este país está en el sueño”, de alguna forma intento aludir a la actitud del costarricense de percibir su propio país como una especie de arcadia paraíso perdido o bueno no, paraíso único y decepción en el contexto latinoamericano, quizás por la evidente vocación civilista, democrática y pacifista de nuestro país. Yo reivindico y me enorgullezco de estos valores que efectivamente tiñen nuestra idiosincrasia pero pienso que los costarricenses nos hemos ensoberbecido con esta visión un tanto ilusoria porque nos impide ver una serie de contradicciones que intento evidenciar en lo que escribo, particularmente en lo que más me interesa que es la inequidad de género que existe. Lo que intento es de alguna forma visibilizar aquellas contradicciones invisibles para al confrontarlas con el lector sensibilizarlo e intentar modificar una conducta social; lucho contra los estereotipos.

Sin embargo, creo que la literatura escrita por mujeres en mi país, y muchas veces la literatura escrita por otros sectores marginados como lo es la escrita por homosexuales, así como una literatura de corte político que hubo durante los años setenta y ochenta busca también desacralizar esta Costa Rica perfecta. Y cuando hablo con un tono ácido y crítico de mi país lo hago con simple afán de mejorarlo, como se le exige más al que se ama, aquel que no nos es indiferente. Amo este país más que por lo que es, por lo que puede llegar a ser algún día. Y todo esto a pesar de que no tenemos ejército y que en el contexto en el que estamos tenemos un estado de derecho que es lo que realmente nos brinda una identidad, ya que nuestro pasado histórico, nos ha hecho un pueblo con una cultura popular un poco desteñida en comparación con los países restantes. Los que hemos crecido bajo esta imagen de la Costa Rica inmaculada necesitamos al confrontar las sensaciones que hay aquí con las contradicciones que hay en la realidad

evidenciarlo para lograr un cambio en medio de un profundo amor y espero poder aportar mi grano de arena.

E.Q. Y A.A.: Ana, es mucha la bibliografía generada hasta el momento actual sobre los creadores que escriben fuera de su país. Éste es el caso de multitud de ellos que abandonan transitoria o definitivamente la tierra tica y continúan su obra poética en otros lugares. Usted recibió la beca Guggenheim y estuvo viviendo fuera de Costa Rica. En el transcurso de ese tiempo produjo su obra titulada *Verbo madre*, ¿cree que el escritor que escribe fuera de su país lo hace de diferente forma y cuál fue su experiencia? Asimismo, ¿cree usted que este hecho depende del género literario que se cultive y en su caso lógicamente de si escribe poesía o teatro?

A.I.: Sí creo que el género es muy determinante en el sentido de que la poesía tiene la barrera de la traducción que en su caso es más alta y más infranqueable que la de la narrativa por dos razones: la primera porque la poesía se consume poco, se lee poco. Curiosamente me tocó constatar en Francia donde viví que hay menos interés por parte del lector común por la poesía que incluso en América Latina donde de alguna forma sigue siendo más bien una fuerza viva. La narrativa tiene más posibilidades quizás en el sentido de ser traducida y perder menos en la traducción.

Lo que escribo es poesía y teatro. El teatro está hecho no para ser leído en principio sino para ser montando lo cual implica también una dificultad adicional. Además escribo tanto teatro como poesía y prácticamente cualquier cosa que escriba hacia un público con el que comulgo por mi pasado personal, por mi nacionalidad, por mi sensibilidad que es latinoamericana y particularmente costarricense.

Yo pienso que un escritor que emigra a otro país, normalmente un centro cultural más importante que su país de origen o que emigra por razones de exilio o por razones de índole económica siempre tiene una disyuntiva: o se integra a la sociedad que lo recibe identificándose con sus problemas, con sus circunstancias, con su actualidad; esto es, tiene que aceptar una especie de compromiso histórico con ese país al que llega y a partir de ahí producir o quizás realice un viaje distinto pero que le puede causar un gran desgarré que es él desde lo lejos ver a su país, a su tierra natal o mistificándola, endulzándola con el aceite de la distancia y de la nostalgia y además separándose del devenir de su país precisamente por esa distancia, entonces viviendo como en un país imaginario detenido en un año preciso, distante del que en realidad existe e incluso después retornar o ya ni siquiera poder retornar porque su país original ha cambiado tanto que ya él no puede insertarse en él.

Siempre es una cuestión difícil. En mi caso particular, no modificó mucho mi literatura, ya que yo aunque estuviera en Francia seguí escribiendo para Costa Rica porque no me integré, no me adapté, no era ésa mi intención. Mis razones personales me llevaron a querer permanecer allí en forma simplemente temporal. Y además no fue una buena experiencia por razones particulares mías, de mi historia personal. Por eso en realidad no afectó mi escritura.

E.Q. y A.A.: En su ensayo *Mujer y cultura* Carmen Naranjo habla de su literatura Ana y explica que en su obra “invierte el elogio erótico” ⁸⁵¹¿En qué dirección desea influir con su poesía en la sociedad *tica* y las relaciones entre el hombre y la mujer?

⁸⁵¹ Carmen Naranjo, *Mujer y cultura*, p. 190.

A.I.: Cuando escribí *La estación de fiebre*, yo era una jovencita que había leído escasa literatura erótica pero la poca que había leído, me mostraba, así como todos los clichés que aparecían en el cine, en las historietas cómicas que, cuando se hablaba de erotismo, siempre el patrón era que había un lector, escritor, consumidor, que era el varón que presentaba su objeto de deseo que era la mujer y no era más que eso, un objeto, no un sujeto y que siempre complacía sus fantasías y su necesidad, su sensibilidad en última instancia. Y constataba yo con bastante desazón que no correspondía a la realidad, que esa imagen de mujer era absolutamente ficticia y me causaba una gran repulsión. Entonces intenté escribir desde mi punto de vista, una poesía en la cual el objeto de deseo y el objeto de belleza era el varón, para que el varón sintiera la mirada femenina. Pero intentando sin embargo, no menospreciar su ser-sujeto y fundamentando el deseo sexual no sólo en el físico del ser amado sino en la integridad de su ser-persona. La idea era saber cómo suministra lo que me disgustaba y proponer algo nuevo. En este caso en el discurso amoroso, una poesía en la que la mujer era sujeto con una intensa capacidad de gozo, activa, no simplemente un ser pasivo; rendir un homenaje al varón; luchar contra la percepción equivocada que se tenía muchas veces de la lucha para emancipar a la mujer que consistía en una batalla de los sexos y al mismo tiempo escribir una cosa lúdica, epicúrea, gozosa, alegre.

La idea entonces no era tanto derribar a pedradas los estereotipos que tanto nos irritan y nos coartan sino también proponer otra cosa, sorprender un poco tal vez al varón. Bueno, estamos hablando del 82 y hoy día es mucho más accesible la idea

de que las mujeres tengamos una sensualidad, un cierto tipo de sexualidad que se manifieste. En aquel entonces no, por lo menos en un país pequeño y católico como el mío, no. He intentado continuar dando una imagen diferente de la mujer en la literatura concerniente a la maternidad tanto en teatro como en poesía, como con *Verbo madre* como con *Baby boom en el paraíso* en el que reivindicó la animalidad del hecho. ¿Por qué? Porque en realidad siempre intento escribir sobre el cuerpo y la maternidad ha sido un tema muy manoseado a lo largo de la literatura, incluso en otras manifestaciones artísticas como en la escultura o la pintura. Pero siempre mostrando una imagen edulcorada, una imagen de una forma que nos remite a un estereotipo de mujer que se pacifica y que en eso recibe su valía. Una mujer que se basa en la autonegación y eso es lo que la sublima.

La imagen más claramente simbólica de esta noción patriarcal de maternidad es la Virgen María que es inmaculada y pura porque es virgen y sin embargo alcanza ese estatus maravilloso de ser madre. Una mujer sexuada que ejerce su sexualidad que de su deseo llega la maternidad, pues no puede cumplir con esta imagen imposible e esquizofrénica para mejor: entonces o la asepsia sexual y la castidad y la virginidad que nos impiden ser madres o la maternidad que nos obliga a pasar por la mácula, por la suciedad del comercio carnal. La idea era hablar del cuerpo y de la animalidad reivindicándolo por la capacidad de gozo, digamos la asociación que quería hacer entre sensualidad y embarazo, parto y la lactancia; el parto como prueba de coraje físico, como prueba de fuerza. Reivindicar toda esta etapa de la vida de la mujer y decirlo poéticamente.

Entonces, la idea con mi literatura es proponer una nueva visión de lo que es ser una mujer que de alguna forma puede ayudarnos a intuir aquello que puede llegar a ser otro varón.

E.Q. y A.A: Afirma Julia Kristeva que la escritura de la mujer es revolucionaria y que es capaz de subvertir el orden impuesto de la misma forma que sucediera con los simbolistas franceses a finales del siglo XIX que evidenciaron la crisis en el proyecto de la Ilustración y la fe ciega en la razón⁸⁵². En esta necesidad por un cambio o en esta reafirmación de una posible otredad o condición de margen, ¿cree que cuando la mujer escribe y adquiere una voz y una presencia en el panorama nacional —e internacional en su caso— puede contribuir a la operación de un cambio en el sistema nacional o a la percepción de la literatura nacional en el panorama internacional? Asimismo, ¿cree que la identidad de un sujeto, en este caso de la mujer, es una construcción cultural?

A.I.: Pues sí creo que la percepción de lo que es una mujer es una construcción cultural, así como lo es también la percepción de lo que es un varón. El problema es que aunque he dedicado un buen tiempo a tratar de dilucidar cuáles son las diferencias exactas entre un hombre y una mujer desde distintos puntos de vista como el ideológico, el anatómico, el psicológico, el antropológico... Es muy difícil determinarlo. Siempre me vienen diferencias de nivel. Pero pienso que los científicos han concluido en que hay más similitudes que diferencias.

En todo caso lo importante es que no podemos asumir que estas diferencias justifiquen que un sexo, que un género vaya a ser subordinado por el otro. La pregunta que me haces trae un supuesto, el cual es que la literatura escrita por mujeres evidentemente es distinta de la escrita por varones. Yo no podría

⁸⁵² Toril Moi, *Teoría literaria feminista*, p. 118.

realmente tomar un texto y así a un primer golpe de vista, en una primera lectura determinar si ha sido escrito por un hombre o una mujer. Recordemos *Madame Bovary*. Pienso que si en algo pueden aportar las mujeres a subvertir un discurso o la literatura será porque su condición de marginalidad o su situación de opresión que tiene todas las variantes de verdad de un gran abanico según el país en el que nos encontremos, siempre estará presente. Esta actitud de contestar un orden social hará que su literatura sea distinta.

En el caso de Costa Rica por ejemplo pienso que la literatura escrita por mujeres ha tenido más resonancia fuera del país que la escrita por los colegas varones por esa razón, por su carácter contestatario. Como podría tenerlo el de un grupo étnico oprimido en un país africano. Es decir, la combatividad que podría haber en la literatura femenina por lo menos en la de aquellas escritoras conscientes de su situación de opresión y dispuestas a oponerse a eso, sí marcaría la literatura escrita por nosotras. No puedo dar una respuesta más lejos de eso porque manifiesta mi ignorancia. Creo que es un poco aventurado hacer una afirmación más categórica.

E.Q. y A.A.: En un importante encuentro entre escritores y estudiosos del ámbito de la literatura hispanoamericana celebrado en Washington a mediados de la década de los 70, Elizabeth Garrels recoge en las conclusiones de las actas que las mujeres, Brasil y Centroamérica son considerados el margen de Latinoamérica⁸⁵³. Como mujer y como centroamericana que es, ¿ha sentido alguna vez este doble margen impuesto por la academia o por el contrario esta diferencia la ha ayudado a definirse personal y profesionalmente en el mercado nacional e internacional?

⁸⁵³ Elizabeth Garrels, “Resumen de la discusión”, p. 9.

A.I.: Pienso que si se habló de que Brasil y América Central eran los márgenes de América Latina se debió quizás al hecho de que en América Latina donde y ya de por sí padecemos una insularidad entre un país y otro por la falta de nexos de comunicación, que a pesar de la presencia de Internet empieza de alguna forma a limar estas distancias, sigue estando presente. Brasil es un continente prácticamente desconocido en la barrera lingüística; e incluso, bueno, también las diferencias en nuestro pasado histórico hacen que estemos más distantes de Brasil que de Europa o Estados Unidos a nivel de nexos culturales, lo cual es una locura. Eso no significa que Brasil no tenga una autonomía desde un punto de vista literario. Es un continente de una enorme estatura y lo que ha fallado aquí es la voluntad política de que haya una integración.

En cuanto a América Central, sí somos también de alguna forma el fin del mundo porque nuestra pequeñez, nos ha hecho de alguna manera estar aún más aislados. Eso se nota por ejemplo en las antologías. En una antología un poco más exigente habrá pocos representantes de América Central.

Creo que esto no ha repercutido de ninguna forma en lo que escribo porque quizá nunca he pensado escribir nada más allá que para mi propio país y mi sorpresa ha sido que cualquier cosa que he escrito ha tenido una resonancia fuera. Sí pienso que lo que importa para el escritor es tener claridad de por qué y para quién escribe ¿no? Y sí es verdad que si lo hace con honestidad puede tener efectivamente algo que decir en otras regiones. Yo por ejemplo, mi teatro lo he visto montarse en América Latina donde los problemas que yo abordo tienen características similares, o en España, o en todo caso ha habido interés por comunidades hispanas en Estados Unidos; pero siempre en sociedades en las que prima sobre el

control social, donde el orden patriarcal está fusionado con una moral religiosa tradicionalista que yo de alguna forma ataco.

En países como Francia, donde viví, más bien el problema es de la disgregación familiar, la falta de vínculo. Entonces presenta características muy distintas y bueno no estoy escribiendo para esta sociedad porque no. Estos países del Primer Mundo que muestran otro tipo de características ni los conozco ni los padezco, entonces pienso que eso explicaría por qué en ciertas partes puede tener más eco que otras pero bueno *Baby boom*... por ejemplo que habla sobre la maternidad, sí efectivamente es un tema universal que estaba como ausentado o vedado u olvidado en la literatura y que yo pongo sobre el tapete por lo que le concierne a la mujer, porque es una manera de poner el tema femenino en un rango literario.

E.Q. y A.A.: Si hay algo interesante que ha traído la voz de la mujer es el cuestionamiento del sistema existente, especialmente si el proceso de escritura va acompañado de un exilio exterior ya sea voluntario o involuntario. Las mujeres latinas que escriben y viven en los EE.UU. reflejan constantemente en su obra un deseo expreso de cuestionar su identidad nacional a través de diversos mecanismos. En su caso, ¿cuáles son los factores definitorios de su identidad en particular y de la mujer y del hombre costarricense en general?

A.I.: El asunto de la nacionalidad es un tema delicado porque aquí soy costarricense pero efectivamente si estuviera o fuera parte de la población latinoamericana en EE.UU. sería una hispana y ése sería de alguna forma mi país; un idioma y un pasado histórico que me haría comulgar con el resto de los países; y en tanto que costarricense lo que me identifica es precisamente lo que anotaba hace un rato en la otra pregunta: el costarricense buscará redimir

sus diferendos a través del diálogo y en última instancia va a presentar una actitud tolerante. Con eso me identifico en este sentido.

Costa Rica por ejemplo puede ser un país patriarcal como otras estancias en América Latina: como Cuba, como México, como Nicaragua, qué sé yo, cualquiera como Colombia. Sin embargo, aunque la mentalidad es igual de tradicionalista y de conservadora, hay una actitud de tolerancia que permite a los individuos el ser distintos, disentir. Esto ha hecho que siendo igual de machista que el resto, a pesar de eso, las mujeres hayan accedido a puestos de gobierno de importancia, haya una presencia tan numerosa de mujeres en los puestos de poder en las universidades, en la educación nacional, en las empresas y por ejemplo que los sectores homosexuales se puedan manifestar, cosa que en otros países como Guatemala pueda ser bastante impensable estando en el mismo Istmo. Yo veo mi identidad como costarricense enraizada en esta voluntad de dar espacio al diálogo y de buscar, no el consenso sino de negociar, de buscar el acuerdo, de respetar y que ésa sea siempre la vía para avanzar.

E.Q y A.A.: En el ámbito de la crítica, una de las cuestiones clave en el estudio de la escritura literaria son las influencias y especialmente hoy en día que la intertextualidad ha resultado redimensionada por términos y conceptos como la hipertextualidad, si incluimos lo cibernético en el discurso y la hiperdiscursividad si consideramos otras influencias más allá de las literarias ¿Qué es lo que le ha influido a Ana Istarú más en su vida para convertir su poesía y su teatro en lo que son?

A.I.: Mis influencias más directas fueron: mi padre que orientó mi vocación literaria desde que era muy pequeña y generó conmigo

una complicidad intelectual cargada de una inmensa dosis de afecto que fue lo que definitivamente me inclinó por las letras y mi madre que fue una mujer inmersa en la vida política del país desde temprana edad.

Ella fue desde reina universitaria de simpatía hasta dos veces diputada en el congreso nacional. Fue la primera alcaldesa mujer que tuvo la ciudad capital de San José. Entonces, yo nací en un hogar en que mi madre tenía un salario superior muchas veces al de mi padre, cosa que en aquella época era impensable e incluso hoy en día podría causar fricciones en una pareja, y que era muy destacada y que además tenía la firme voluntad de demostrar que una mujer podía tener la misma valía que un varón. Y además que lo hizo con serenidad y con elegancia. Yo sé que quiero mucho a mi mamá y que hablo de ella en términos muy elogiosos pero lo digo simple y llanamente porque hay mucha gente que comparte mi opinión. Entonces para mí una mujer como ella era pan cotidiano, lo normal. Ella era la normalidad. Y el amor que mi padre sentía por mí como hija era la normalidad. Esto me proveyó con las armas al constatar que en mi entorno las cosas no eran igual, vivirlo como algo anormal. Y eso no sólo marcó mi vocación por las letras sino igualmente, mi vocación feminista.

Mi padre me puso desde los nueve, diez y once años con los poetas modernistas que ésa era su pasión. Me enseñó a manejar la métrica, la rima, a distinguir los diferentes tipos de estructuras poéticas, no sé como una formación muy clásica. Me impulsó mucho, publicó mi primer libro a los quince años, me metió en talleres de poesía; realmente me puso en contacto también con el mundo del teatro porque mi padre y mi madre eran fanáticos del teatro e iba a ver todas las producciones que venían al país y bueno, además tuve una maestra de escuela de toda mi primaria que nos ponía también a hacer lecturas de autores como Lorca, Neruda, nos

leía Tagore, y nos hizo escribir entonces a los nueve o diez años y nos recogió nuestros poemas y nuestros cuentos, los publicó ella como un libro de texto para otros estudiantes de primaria para hacer dictados; qué sé yo para prácticas gramaticales, pero lo cierto es que a esa edad nosotros nos sentíamos autores publicados. Bueno y todo eso, yo tenía una escuela-laboratorio en la Universidad de Costa Rica; digamos que yo tenía una pedagogía más experimental. El asunto es que todo esto me marcó y bueno obviamente también la influencia de los grupos suramericanos exiliados que vinieron a hacer teatro en Costa Rica que nos formaron cuando en mi generación estaba en las universidades. Todo esto también influyó en el tipo de teatro que pude llegar a escribir.

Pero también Francia donde tuve la oportunidad de ver a un autor que presentaba un tipo de teatro monólogo en el cual un actor interpretaba a siete personajes. Bueno también influyó. Mira es un tema grande éste, yo no estoy hablando de autores porque podría decirte que me nutrí del siglo de Oro, de Roque Dalton, de la lectura de Ernesto Cardenal y la poesía conversacionalista centroamericana y que de esta extrañísima mezcla soy el híbrido que soy.

E.Q. y A.A.: Respecto a las influencias literarias en sus poemas (estamos pensando en *Verbo madre*, de manera específica aunque no exclusiva), parece que efectivamente resuena la poesía del Siglo de Oro, con sus paradojas, sus antítesis, sus hipérbatos, incluso el léxico que utiliza tiene un sabor clásico español ¿Nos podría hablar de estas resonancias?

A.I.: A mí la poesía barroca, la poesía del Siglo de Oro, digamos me golpeó mucho, me emocionó. Yo creo que es una cuestión también primero de historia personal por el nexo con mi padre y

después de temperamento. Yo tiendo al exceso, a la vehemencia, tiendo a la profusión y el traje que me propone la poesía barroca se ajusta a esta necesidad.

E.Q. y A.A.: En cuanto a otras influencias, ¿qué papel han tenido en su escritura poetas latinoamericanas que fueron de las primeras —aunque posteriores a Sor Juana Inés de la Cruz— en abordar el erotismo en sus poemas como Delmira Agustini y Juana de Ibarbournu?

A.I.: Pues en realidad llegué tardíamente a ellas. La poesía con la que tuve más contacto estaba más teñida digamos de un cariz político en los setentas, los ochentas y yo no fue hasta más tarde que llegué a Delmira, a Juana de Ibarbournu. Quizá porque bueno, porque las antologías de poesía femenina llegaron más tarde. Yo soy del sesenta y no se le daba esta importancia a los libros que viajaban con más dificultad. Digamos que no tuve esas lecturas en mi adolescencia que fue mi periodo de formación. Entonces, lamentablemente no puedo decir que hay una literatura escrita por mujeres que me sacudió, que me impregnó, que me impactó.

E.Q. y A.A.: En *Verbo madre*, el cuerpo materno aparece revestido de una sensualidad que no sólo desarticula la imagen tradicional *des-erotizada* de la madre occidental, sino que incluso subvierte narrativas como la de la anunciación de la Virgen María, *erotizando* al ángel de una manera parecida a lo que hace Laura Restrepo en su novela *Dulce compañía*⁸⁵⁴ que curiosamente es publicada el mismo año que *Verbo madre* (por lo que descarta influencias mutuas pero

⁸⁵⁴ Laura Restrepo, *Dulce compañía*, New York: Harper Collins Publishers, 1995.

muestra una afinidad de perspectivas frente a la transgresión de narrativas religiosas tradicionales) ¿Es un impulso feminista el que la lleva a hablar así del cuerpo de la mujer? ¿Se considera feminista?

A.I.: Sí, si me considero feminista y reivindico el término en un momento en que está tan desprestigiado, si comprendemos como feminista como anotaba, a aquella persona —hombre o mujer— que lucha contra una visión patriarcal de las relaciones entre hombre y mujer.

Y considero válido el término en la medida en que comprendemos que el humor en la sociedad patriarcal afecta negativamente tanto al hombre como a la mujer que es un poco falaz esta visión de que ubica al varón en una situación de privilegio.

Ser varón en una sociedad machista no es nada gracioso es también un desgarramiento, es también un estar expuesto a una alienación total. La necesidad de transgredir obviamente esta mitología religiosa, esta moral que la tradición impone bastante en ciertos símbolos concretos como hablábamos de la virginidad responde a la necesidad obviamente de combatirlos y también de alguna forma de desentrañar o evidenciar el absurdo que guardan. Esta idea de poner en evidencia todos los subtextos eróticos que existen en este pasaje de la Virgen y el Arcángel San Gabriel no es novedosa. Ya por ejemplo en una obra de teatro en Chile como de los ochentas, en la que en la puerta todos los personajes bíblicos eran campesinos chilenos, el arcángel era un gallo que hacía un baile de cortejo alrededor de la Virgen y al final la montaba como hubiera montado a una gallina.

La idea es que es absurda la pulsión religiosa de cercenar, coartar, disfrazar, digamos la fuerza de la sexualidad. Obviamente

se entiende por la necesidad de la sociedad de reprimir la lujuria y de reprimir los excesos y de proteger a las víctimas de abuso sexual o de atropello. Pero hoy día resulta absolutamente desfasado y nocivo. Y bueno, quería luchar contra esa percepción de la asepsia de la perspectiva sexual de la maternidad. Y por lo tanto en el afán de hacer surgir la maternidad del deseo, tomé esta imagen del ángel obviamente erotizado con la Virgen.

E.Q. Y A.A.: Siguiendo el tema del cuerpo en su poesía, ¿cuál es la relación de ambos? Y especialmente, ¿cuál es la relación de su cuerpo con el poema? ¿Cómo le guían sus sensaciones físicas en la elaboración de un texto poemático? ¿En qué medida la razón y el intelecto intervienen en su caso en el proceso?

A.I.: La necesidad de hablar del cuerpo que no es solamente mía y que le ha ocurrido a artistas plásticas mujeres por ejemplo, proviene del hecho simple y llano de que la mentalidad patriarcal fundamenta sus federaciones, sus atestados en las diferencias anatómicas. Entonces si la mujer debe tender a la fidelidad y a la pasividad cuando el hombre debe ser polígamo, activo, agresor, si eso se fundamenta en la escasa capacidad de deseo y de gozo de la mujer, yo intento pues demostrar lo contrario.

El cuerpo femenino ha sufrido una represión violenta porque su sexualidad y su capacidad de gozo y de creación asustan. Resultan amenazantes. Por lo tanto, para cambiar las relaciones entre hombre y mujer voy al origen, a la semilla, a aquello en lo que se hace fundamento teórico para someter a la mujer y es su cuerpo. Entonces intento desentrañar las falacias y los mitos que existen alrededor del cuerpo de la mujer. Y también sacudirlo de toda la carga del menosprecio que tiene.

E.Q. y A.A.: De alguna manera deconstruir los estigmas de la mujer, lo que le ha estigmatizado la sociedad, ¿no?

A.I.: Sí es la misma percepción de los genitales femeninos en comparación con la de los genitales masculinos. Todo lo que se evidencia por ejemplo en el lenguaje, en el lenguaje vernáculo, en los términos soeces. Siempre el cuerpo femenino tiene una carga negativa. Por ello, la idea era reivindicarlo y que la mujer que lidera mi poesía pudiera percibirse a sí misma con ojos diferentes y percibir su cuerpo como fuente de belleza, de gozo, de fuerza, de poder y arrojar una luz distinta sobre eso.

Y lo mismo con el cuerpo masculino. El pene es siempre visto o como vergonzoso, bochornoso, sucio pero sobre todo como un arma agresora. Entonces yo quería reivindicar la delicadeza, la suavidad, la ternura que los genitales masculinos tienen y que no han sido tampoco llevados normalmente a la literatura.

Entonces bueno, cuando entendí a los quince años que tenía grandes convulsiones morales y emocionales al comprender que yo tenía que ser virgen y mi novio no, a partir de ahí tuve la obsesión por el cuerpo.

E. Q. y A.A.: ¿Considera que es la intuición la que le lleva a elegir un género frente a otro para plasmar aquello que le conduce al proceso de la creación, o por el contrario escoge el teatro o la poesía después de sopesar las imágenes, las ideas o los sentimientos que la impulsan a escribir?

A.I.: La poesía fue lo primero que escribí inducida por mi padre y porque tuve como un amor natural y espontáneo por el género. Me parecía y me parece, sigo pensando que la poesía puede decir cosas que la narrativa no podrá decir jamás. Porque la poesía juega con la

irracionalidad, también con la emoción. La palabra no es solamente aquello que denota o la carga racional que tiene sino todas las connotaciones y asociaciones que desencadena. Entonces, desde ese punto de vista, me parecía como mucho más libre. Y escogí el teatro sinceramente porque mi sueño siempre fue ser actriz, lo que estudié en la universidad fue actuación teatral y ante el panorama desolador de las carteleras en mi país, la pobreza de textos que había, por las escasas oportunidades que tenía yo como actriz decidí escribir textos para trabajar en algo que me interesara. Yo nunca pensé que iba a escribir teatro y de hecho mi primera obra la escribo con veinticuatro años y era para poder actuar, para poder llenar mi necesidad de actriz nada más.

La narrativa no la he abordado todavía porque he pensado que no tenía capacidad para ella. Tal vez algún día lo haga. Por el momento he descubierto que puedo escribir prosa además de mis cuatro cartas y la lista de la compra del supermercado. No descarto escribir prosa. Ahora tengo mis columnas en los periódicos y espero hacer algún día una compilación y publicarla. Pero veo que el teatro y la poesía me han dado herramientas para escribir prosa y que son una buena escuela. Se pueden incorporar un montón de elementos de la poesía y del teatro a la prosa y generar algo divertido, entretenido y emocionante.

E.Q. y A.I.: Porque el cine también le llama, Ana. De hecho es coautora del guión del largometraje *Caribe*, entre otros.

A.I.: Sí fue una experiencia bastante frustrante pero bueno no importa porque al fin y al cabo la película recibió algunos premios y para mí fue una escuela importante. Fue como una travesura y si a mí me vuelven a proponer escribir un guión lo volveré a hacer si a mí me interesa el tema y si pienso que tendré un buen diálogo con

el director. Si no, realmente no es mi oficio. Lo que me sirvió fue mi experiencia como dramaturga para aprender este nuevo lenguaje. Estoy abierta e incluso una cosa que me atraería mucho y que es así como un deseo frustrado es el de escribir guiones para viñetas, guiones para tiras cómicas y quiero escribir una cosa muy específica: tiras cómicas desde una perspectiva feminista.

E.Q. Y A.A.: Ana, antes de concluir la entrevista, nos gustaría saber cómo ve a la Ana escritora del libro de poemas *Palabra Nueva* (1975) con respecto con la Ana de *La loca*, su última obra —en este caso de teatro— publicada en 2007?

A.I.: Creo que hay una congruencia desde mi primer libro que fue *Palabra nueva* en el que ya manifiesto dos características mías: la preocupación por el tema de la mujer y mi vocación de sensualidad y mi interés por el erotismo y por el cuerpo. En *Palabra nueva* está apenas latente, apenas visible pero ya está. Es una poesía escrita por una joven de catorce años y sin embargo ya siento que eso está presente. Eso es como una columna vertebral que une toda mi obra sea el género que sea, sea la época que sea. Y la trayectoria, los cambios que pueden haber habido desde este libro hasta esta obra de teatro, todavía se tienen que ver con una evolución personal, una madurez, con el paso de un estado de gracia como llamaba un amigo a la tesitura, a un acuse de recibo de los golpes, las decepciones, a un inventario de pérdida que cantan y golpean mi última producción.

Sin embargo, lo que constato es que a pesar de este desencanto que viene digamos de una decepción con el devenir político, los ideales que me planteé como mujer y escritora y que la realidad me brindó, la visión que me forjé y que me propuse

plasmar en mis escritos sigue intacta. Y espero que eso sea lo que le dé coherencia a mi vida y a mi escritura.

